

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR  
ESTHER GUZMÁN MARTÍN  
(COCO GUZMÁN)

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y SU  
POTENCIAL TRANSGENERIZADOR:  
ANÁLISIS DE ESPACIALIDADES Y  
PROCESOS DE TRANSGENERIZACIÓN  
DESDE LA PRÁCTICA DEL DIBUJO IN-SITU

DIRIGIDA POR  
DRA. CARMEN NAVARRETE TUDELA  
DRA. CARMEN GARCÍA MURIANA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

VALÈNCIA, ABRIL DE 2024



**Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts Sant Carles**

**Programa de Doctorado en Arte:  
Producción e Investigación**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**

**LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y SU POTENCIAL  
TRANSGENERIZADOR: ANÁLISIS DE  
ESPACIALIDADES Y PROCESOS DE  
TRANSGENERIZACIÓN DESDE LA PRÁCTICA  
DEL DIBUJO IN-SITU**

Tesis Doctoral presentada por:

**Esther Guzmán Martín**

Dirigida por:

**Dra. Carmen Navarrete Tudela**

**Dra. Carmen García Muriana**

València, abril de 2024



## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no existiría sin los paseos y el buen humor de mis compañeras de viaje. Gracias a mi querida Claudia y a la perrita Athoo por animarme, distraerme y hacerme reír. Qué bonita es la vida con vosotras, día a día.

Gracias a Eva por llevarme a la playa y a Paulie por demostrarme que hay gente que hace dos doctorados y es feliz (!). Al equipo de CHEAP con quien hicimos muchos sueños realidad. A mi madre por esas rutas de montaña y a mi padre por la mejor paella del mundo. A mis hermanos que me quieren siempre.

A mis directoras. La maravillosa Carmen Navarrete, que se quedó conmigo días y noches luchando para que este trabajo pudiese ver la luz. Mi agradecimiento es infinito. A Carmen Muriana porque confió en mí aunque yo dudase. Gracias por cada palabra.

Muchas personas han participado de cerca o de lejos en esta tesis, muchxs sin saberlo, compañerxs de dibujos y charlar nocturnas. Lxs que hacen dibujos en los callejones, lxs que publican fanzines, las que organizan eventos. Lxs que salen a la calle, lxs que se cuidan, lxs que sueñan. A ellxs va dedicada esta tesis.

## RESUMEN

Esta tesis doctoral investiga la potencialidad de la práctica artística en el espacio público como acción transgenerizante. Partiendo de un análisis de literatura y obras de artistas trans\*, se presenta la práctica artística transgénero como un desbordamiento epistémico que posibilita la generación de cuerpos y espacios que se desmarcan del régimen cisnormativo. Estxs artistas emplean estrategias como la búsqueda de la ilegibilidad, la producción de figuras monstruosas y la reivindicación de ser imposible para generar obras que son simultáneamente una propuesta desidentificativa, una experimentación corporal y una construcción de mundos propios.

El espacio se aborda como un constructo social producido por un sistema cisnormativo hegemónico. Desde esta perspectiva, el espacio funciona como un dispositivo de control y vigilancia de los cuerpos que lo atraviesan además de como una tecnología de refuerzo del discurso cisnormativo, como se expone en el ejemplo de los aseos públicos. Sin embargo, el hecho de que los espacios sean producto de los cuerpos que los atraviesan también posibilita que los cuerpos disidentes puedan apropiárselos y transformárselos a través de gestos transgenerizantes. Aunque estos espacios desidentificados lo son de manera efímera, se defiende que todo espacio puede ser transgenerizado si se perturban los dispositivos de control social desde los que se activa. Para ello se proponen cuatro gestos transgenerizantes (okupar, pasar, tocar y hackear) que desbordan la percepción, el uso, las trayectorias y los protocolos sociales en dichos espacios.

Estos gestos, así como la propuesta del potencial transgenerador del espacio emergen del análisis de mi práctica artística del dibujo in situ, así como de las anotaciones, observaciones y recuerdos de los efectos de estos trabajos en el espacio y en lxs visitantes. Para este análisis se han seleccionado y estudiado cuatro obras de mi corpus: Genderpoo (2008-), Ver o No Ver (2019), A Hole so Big it Became the Sky (2019), Trans\* Camp (2023). La última, Trans\* Camp o Campamento Trans\* es una pieza creada expreso para corroborar la eficacia de estas acciones, así como explorar la materialización y formalización de estos, y el contacto con el público. Se discute aquí, desde el análisis de la práctica, la experiencia de investigación, la producción y la exposición, de qué manera este proceso de transgenerización se ha activado en el espacio

## RESUM

Aquesta tesi doctoral s'investiga la potencialitat de la pràctica artística en l'espai públic com a acció transgeneritzant. Partint d'una anàlisi de literatura i obres d'artistes trans\*, es presenta la pràctica artística transgènere com un desbordament epistèmic que possibilita la generació de cossos i espais que es desmarquen del règim cisnormatiu. Estxs artistes emprenen estratègies com la cerca de la il·legibilitat, la producció de figures monstruoses i la reivindicació de ser impossible per a generar obres que són simultàniament una proposta desidentificativa, una experimentació corporal i una construcció de mons propis.

L'espai s'aborda com un constructe social produït per un sistema cisnormatiu hegemònic. Des d'aquesta perspectiva, l'espai funciona com un dispositiu de control i vigilància dels cossos que el travessen a més de com una tecnologia de reforç del discurs cisnormatiu, com s'exposa en l'exemple dels lavabos públics. No obstant això, el fet que els espais siguin producte dels cossos que els travessen també possibilita que els cossos dissidents se'ls puguin apropiat i transformar a través de gestos transgeneritzants. Encara que aquests espais desidentificats ho són de manera efímera, es defensa que tot espai pot ser transgeneritzat si es pertorben els dispositius de control social des dels quals s'activa. Per a això es proposen quatre gestos transgeneritzants (okupar, passar, tocar i hackejar) que desborden la percepció, l'ús, les trajectòries i els protocols socials en aquests espais.

Aquests gestos, així com la proposta del potencial transgeneritzador de l'espai emergeixen de l'anàlisi de la meua pràctica artística del dibuix in situ, així com de les anotacions, observacions i records dels efectes d'aquests treballs en l'espai i en els/les visitants. Per a aquesta anàlisi s'han seleccionat i estudiat quatre obres del meu corpus: *Genderpoo* (2008-), *Ver o No Ver* (2019), *A Hole so Big it Became the Sky* (2019), *Trans\* Camp* (2023). L'última, *Trans\* Camp* o *Campamento Trans\** és una peça creada ex professo per a corroborar l'eficàcia d'aquestes accions, així com explorar la materialització i formalització d'aquests, i el contacte amb el públic. Es discuteix ací, des de l'anàlisi de la pràctica, l'experiència d'investigació, la producció i l'exposició, de quina manera aquest procés de transgenerització s'ha activat en l'espai.

## SUMMARY

This doctoral thesis investigates the potential of artistic practice in public space as a transgenderizing, or transing, action. Drawing from a literature analysis and works by trans\* artists, transgender artistic practice is presented as an epistemic overflow that enables the generation of bodies and spaces that deviate from the cisnormative regime. These artists employ strategies such as seeking illegibility, producing monstrous figures, and claiming impossibility to generate works that are simultaneously a proposal for disidentification, bodily experimentation, and the construction of their own worlds.

Space is approached as a social construct produced by a hegemonic cisnormative system. From this perspective, space functions as a device for controlling and surveilling the bodies that traverse it, as well as reinforcing cisnormative discourse, as exemplified in the case of public restrooms. However, the fact that spaces are products of the bodies that traverse them also allows dissenting bodies to appropriate and transform them through transing gestures. Although these disidentified spaces are ephemeral, it is argued that any space can be transgenderized by disrupting the social control devices from which they are activated. To this end, four transgenerative gestures (occupy, pass, touch, and hack) are proposed to disrupt the perception, use, trajectories, and social protocols in such spaces.

These gestures, as well as the proposal of the transing potential of space, emerge from the analysis of my artistic practice of on-site drawing, as well as from annotations, observations, and memories of the effects of these works on the space and its visitors. For this analysis, four works from my corpus have been selected and studied: *Genderpoo* (2008-), *To See or Not To See* (2019), *A Hole so Big it Became the Sky* (2019), and *Trans\* Camp* (2023). The latter, *Trans\* Camp* or *Campamento Trans\**, is a piece created specifically to confirm the effectiveness of these actions, as well as to explore their materialization and formalization, and interaction with the public. Here, the activation of this transing process in space is discussed from the analysis of practice, research experience, production, and exhibition.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN 13

## I. TRANSGENERIDAD: DESBORDAMIENTO XENOEPISTÉMICO DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA 35

### I.1. Contextualización desde los Estudios Transgénero 38

I.1.1. La transgeneridad como desbordamiento: articulación y definición de terminología 46

I.1.2. La carne trans\* 52

I.1.3. Visibilidad y violencia: paradojas contemporáneas 60

I.1.4. La imposibilidad como única posibilidad 75

### I.2. La práctica artística trans\* 82

I.2.1. La práctica artística frente a la norma epistémica 83

I.2.2. Prácticas artísticas transgénero: desbordamiento y carnalidad 92

I.2.3. Xenopisteme trans\*: ilegibilidad, imposibilidad, monstruosidad 102

### I.3. Dibujar transgénero 109

I.3.1. Aproximaciones porosas al dibujo: práctica gráfica y performance 110

I.3.2. Una posible definición del dibujo: cuerpo, guía y la noción de dignidad 113

I.3.3. Autorrepresentaciones y abstracción trans\* 117

## **II. EL ESPACIO: ANÁLISIS Y PROPUESTAS PARA UNA ESPACIALIDAD TRANS 125**

### **II.1. La producción del espacio 128**

- II.1.1. El espacio social 133
- II.1.2. El espacio disidente 138

### **II.2. El espacio trans 146**

- II.2.1. Introducción al espacio trans 147
- II.2.2. El cuerpo que atraviesa el espacio 164
- II.2.3. Algunos espacios imposibles 174
  - La Cafetería Compton's: el Mundo de Oz* 178
  - El Mausoleo Tiresias en Ciudad de México* 187
  - La Caravana Trans Gay Migrante* 193

### **II.3. Transgenerizar el espacio 197**

- II.3.1. Okupar 200
- II.3.2. Pasar 202
- II.3.3. Tocar 224
- II.3.4. Hackear 229

## **III. ANÁLISIS DE OBRA: PRÁCTICAS TRANSGENERIZANTES EN LAS OBRAS SELECCIONADAS 237**

### **III.1. Contextualización y selección de obras 240**

- III.1.1. Análisis del recorrido artístico-político 240
  - Okupación, Lesbianismo y Fanzines (1999-2008, Francia)* 241
  - Arte autogestionado queer y primeras exposiciones (2008-2019, Canadá)* 243
  - Práctica transgénero y okupación del espacio (2019-2024, España)* 246

III.1.2. Criterios de selección de las obras	247
III.1.3. Descripción de obras seleccionadas	250
<i>Genderpoo</i> (2008 - ...)	250
<i>Ver o No Ver</i> (2019)	254
<i>A Hole so Big it Became the Sky</i> (2019)	256
<i>Campamento Trans</i> (2023)	259

### **III.2. Elementos, prácticas y procesos de generación artística 264**

III.2.1. Procesos y elementos de generación	266
III.2.2. Rizomas y Sirenas	268
III.2.3. Trans* Mess	274
III.2.4. Palimpsesto	282
III.2.5. Trans-lucidez	287

### **III.3. Transgenerizar el espacio 299**

III.3.1. Okupar	300
III.3.2. Pasar	308
III.3.3. Tocar	314
III.3.4. Hackear	319

## **CONCLUSIONES 327**

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 343**

## **ÍNDICE DE FIGURAS 373**



*En vez de esconderse ¿qué significaría abrazar la imposibilidad  
de nuestras formas de vida y de nuestras visiones políticas?  
¿Qué significaría desear un futuro que ni siquiera podemos  
imaginar y del que nos dicen que no podría existir jamás?*

M. Bassichis, A. Lee, D. Spade, E.A. Stanley, N. Smith  
“Building an Abolitionist Trans and Queer  
Movement with Everything We’ve got”



# INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral plantea demostrar la potencialidad de la práctica artística en el espacio público como acción transgenerizante. Para defender esta hipótesis, el corpus de la investigación se ha estructurado en tres capítulos, siendo el tercero cuando se lleve a cabo el análisis de una selección de obras de producción propia realizadas por metodología de práctica artística y que se identifican aquellos gestos que consideramos descolocan, transforman y desbordan los dispositivos espaciales hegemónicos. Asimismo, esta investigación seguirá los siguientes ejes: la transgeneridad explorada a través de la práctica artística (Capítulo I), y el espacio desbordado por la transgeneridad (Capítulo II). Estas dos líneas de reflexión se proponen aquí con el fin de imbricar y dialogar con el análisis de las cuatro obras seleccionadas de mi corpus por suponer éstas un ejemplo de creación/investigación artística (Capítulo III): *Genderpoo* (2008-), *Ver o No Ver* (2019), *A Hole so Big it Became the Sky* (2019), *Trans\* Camp* (2023). Así pues, en el primer capítulo se estudiarán determinados elementos de la transgeneridad (el desbordamiento, la carnalidad, la violencia de la visibilidad y la imposibilidad) como conceptos base desde los que emerge una práctica artística trans\*. La metodología de práctica artística, combinada con los

elementos descritos posibilita una xenoepisteme transgénero cuyo objetivo no es la asimilación en la sociedad hegemónica, sino la constitución de “mundos” propios. A través de una selección de obras y proyectos generados por artistas autoidentificadxs como trans\*, se expondrán las estrategias artísticas, políticas y estéticas desde las que se reivindican otras formas de conocimiento y de vida más allá del binarismo cis. Finalmente, el último apartado estará dedicado específicamente al dibujo como práctica “intempestiva” aquella que permite interrumpir y “contagiar” por medio del gesto gráfico, ya que, por ese motivo, será la disciplina principal en la que se desarrollen las 4 obras que se analizarán en el Capítulo III.

En el segundo capítulo se profundizará en el marco teórico crítico, para exponer, primero, qué se entiende como espacio en esta tesis doctoral y, segundo, las nociones propias de la teoría transgénero en relación con el espacio. En este contexto se propone una presentación de lo trans\* como identidad y experiencia implícitamente espacial que perturba la imposición de inmovilidad e impermeabilidad cisheteronormativa. El cuerpo se considera el primer espacio de transgresión y de indisciplina desde el que el sujeto transgeneriza el espacio que habita. Como se expondrá entonces, este proceso de transgenerización se producirá gracias a cuatro gestos: okupar, pasar, tocar y hackear. Gestos en los que se ahondará para establecer conexiones con la teoría y el activismo transgénero.

Finalmente, en el tercer capítulo se pondrán en diálogo la metodología de creación/investigación artística y el marco teórico transgénero del espacio de cara a analizar las mencionadas 4 obras seleccionadas para su análisis en el contexto de tesis, siendo una de

ellas llevadas a cabo ex profeso para la misma. Con tales fines, en primer lugar, se llevará a cabo una contextualización sociopolítica y artística de mi trayectoria artística para situar cada una de estas obras. Se analizará después las características de la metodología de práctica artística, distinguiendo tres elementos principales: el trans\* mess, la generación rizomática y la trans-lucidez. La última sección de este capítulo está dedicada al análisis de los cuatros gestos transgeneradores en relación con las obras seleccionadas. Se discute aquí, desde el análisis de la práctica, la experiencia de investigación, la producción y la exposición, de qué manera este proceso de transgeneración se ha activado en el espacio.

## HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Esta tesis doctoral plantea que la metodología de práctica artística tiene la capacidad de transgenerar el espacio público. Se propone acuñar y posteriormente aplicar el verbo “transgenerar” a partir del sustantivo trans\* o transgeneridad, para subrayar la acción de devenir trans entendida como un proceso de movimiento y desbordamiento en vez de una identidad establecida. Esta hipótesis será investigada a través del análisis de las características de la práctica artística transgénero (Capítulo I) en relación con un marco teórico relativo al espacio social (Capítulo II) y la observación autorreferencial de la práctica artística como metodología (Capítulo III).

Un primer objetivo de esta tesis es definir algunas de las características estético-políticas de la práctica artística transgénero con la intención de investigar de qué manera estas

concuerdan con principios, componentes, estrategias o rasgos de las subjetividades y corporalidades trans\*. El análisis de textos y materiales producidos desde los Estudios Transgéneros permite identificar el desbordamiento, la carnalidad, y la imposibilidad como características de esta subjetividad trans\*. El desbordamiento hace referencia al potencial expansivo más allá de las limitaciones cisgénero de las materialidades: se propone que esta expansión provoca un doble movimiento, por un lado, ejerce presión sobre las limitaciones epistémicas del sistema cisnormativo, y por otro sobrepasa y desborda esas mismas ordenaciones biopolíticas.

El término “carnalidad” señala la centralidad de la carne, la materia corporal, en la concepción ontológica del ser trans\*. No se postula que toda identificación transgénero debe llevar a cabo una transición material, sino que la carne es la materia de cuestionamiento social y personal, la receptora de violencia y también el vínculo que une el activismo y el pensamiento trans\* a otras subjetividades encarnadas (diversidad funcional, personas racializadas, neurodivergencias, etc). Por último, se retoma la noción de imposibilidad de los escritos de Dean Spade, Alexander Lee, Morgan Bassichis y Nat Smith, quienes establecen que en un mundo cuyas prácticas necropolíticas delimitan nuestra existencia, hasta su expulsión fuera del ámbito de lo posible, la única estrategia de supervivencia es continuar creando desde y hacia lo imposible (2011). Gracias a un análisis de prácticas artísticas y prácticas espaciales identificadas como transgenerizantes, se propone que estos principios generan las siguientes características estético-políticas: el trans\* mess o desastre transgénero, la producción rizomática descentralizada, las xenosubjetividades y la trans-lucidez.

El desastre transgénero es una apropiación del término “queer mess” acuñado por Heather Love para referirse a una práctica metodológica no lineal en la que se integran multitud de elementos de análisis llegados desde distintas disciplinas (2016). De manera similar, el trans\* mess también subvierte una práctica de investigación ordenada e indisciplinada e introduce además el elemento carnalidad a ese caos. Este caos sin embargo no es aleatorio, sino que es generado rizomáticamente, es decir a través de nodos y estrategias dinámicas de reproducción, conexión e interrupción (Deleuze y Guattari, 2008; Red Conceptualismos del Sur, 2022). La creación de estos vínculos incluye también contagios transmateriales y xenorrelaciones, es decir transferencias con seres u organismos no humanos, ya sea a través de la identificación con seres otros (como las sirenas) o por el intercambio y asimilación hormonal y bioquímica con otras entidades (Ah-King y Hayward, 2013; Alaimo, 2012; Haraway, 2012; Jefferies, 2020, 2022; Sharpe, 2016). Por último, la trans-lucidez permite establecer diferentes niveles de acceso según el posicionamiento y el conocimiento de lx interlocutorx. Se trata de una estrategia contra la violencia sistémica de la legibilidad y el apropiacionismo (Berberick, 2018; Getsy, 2015, 2019; Grosfoguel, 2019; Povinelli, 2011) Estas características son definidas a partir de textos y materiales producidos desde una perspectiva transgénero y tras ser corroboradas por el análisis de trabajos de práctica artística. Una gran mayoría de estas obras y de investigaciones sobre prácticas artísticas trans\* se concentran en trabajos y artistas de performance. José Esteban Muñoz denomina “desidentificación” a una serie de estrategias de supervivencia de las identidades no normativas, quienes a través de prácticas de subversión, descolocación y apropiación de elementos discursivos

y estéticos hegemónicos construyen nuevas posibilidades epistémicas y de vida. Muñoz reutiliza este término asociado a la psicología y lo resignifica a partir de la observación de performances de artistas queer de color. En esta tesis se investiga si es posible utilizar la noción de “desidentificación” en relación con el dibujo. Esto es relevante porque supondría que la “desidentificación” es transdisciplinar y adaptable a distintos lenguajes y materiales.

Un segundo objetivo es identificar y definir los gestos por los que un espacio es transgenerizado: es decir las acciones por las que los cuerpos intervienen en el espacio y lo modifican. Esto permitiría generar estrategias de desbordamiento espacial que pueden repetirse y profundizarse a través de la práctica artística. Como se indicaba con anterioridad, en esta tesis se identifican cuatro gestos transgenerizadores: okupar, pasar, tocar y hackear. “Okupar” hace referencia a habitar u atravesar un espacio de manera ilegítima y con intención de desafiar las normas de pertenencia o propiedad de ese espacio. “Tocar” pone de relieve la materialidad, o *carneidad*, de la subjetividad y el activismo trans\* que implementa y genera conocimiento desde el cuerpo y desde nuestra capacidad táctil. “Pasar” (*passing*) es un término empleado en argot trans\* para referirse a la capacidad de ser identificadx por el género real y no por el género asignado culturalmente. En esta tesis se retoma el término de C. Riley Snorton quien aplica una perspectiva necropolítica para describir “pasar” como una transformación ontológica de carne a humano (2018). A esta connotación se añade el carácter efímero del verbo “pasar” en el sentido de atravesar un espacio. “Hackear” señala las prácticas de glitch, de subversión y de desidentificación utilizadas para transformar espacios normativos en espacios transgenerizados.

Como tercer objetivo se plantea una reflexión sobre mi propia obra y un posicionamiento de mi trabajo dentro de una genealogía de práctica artística transgénero que, aunque recibe cada vez más atención, está bastante relegada a los márgenes de las instituciones artísticas y académicas. Esta investigación por tanto permite exponer algunos de estos trabajos realizados por artistas y activistas trans\* y poniéndolos en relación con nociones y reflexiones avanzadas por los Estudios Transgénero, la Teoría Queer, los Estudios de Performance, los Black Studies, la Teoría Crip, los Estudios Culturales, etc. Como el investigador chileno Carlos Ayram propone, se trata de un trabajo de exhumación al recuperar restos asiduamente escondidos, borrados y eliminados por un régimen epistémico tránsfobo (2020). Al perspeticidido sistémico de las prácticas de arte transgénero, se añade, en el contexto del análisis de mi obra, un trabajo de autoexhumación donde revisito y reconozco elementos y características que, consciente o inconscientemente, no había analizado como propias a una estética-política trans\*. De esta manera, este análisis es un autorreconocimiento de una subjetividad generada gracias a una exploración material, estética y política de práctica artística.

## METODOLOGÍA

Para esta tesis doctoral se ha combinado una combinación de metodología de práctica artística, análisis de teorías y observación autoetnográfica. Las obras estudiadas han sido generadas a través de una práctica artística de investigación, siendo una de ellas creada *exprofeso* para la presente tesis doctoral. La lectura y reflexión en

torno a textos y materiales ha posibilitado estudiar estos trabajos de mi corpus aplicando un marco teórico transgénero y autoetnográfico, al estar fundado en mis propias anotaciones, registros documentales, y recuerdos. Este estudio se ha hecho gracias a una larga labor de autorreflexión, o mejor dicho, autoexhumación, lo que me ha permitido identificar ciertos rasgos transgenerizantes en estas obras.

La metodología de práctica artística genera nuevos conocimientos sobre la práctica artística a través de la experimentación material y corporal. Los artistas e investigadores británicos Linda Candy y Ernest Emmonds lo explican de esta manera: “uno de los principios básicos de la investigación de práctica artística es que la práctica no está integrada en el proceso de investigación, sino que las preguntas de la investigación surgen del proceso de la práctica y sus respuestas están dirigidas a iluminar y mejorar la práctica” (2018, p. 63). Ahondando en este sentido, la profesora y teórica teatral chilena María José Contreras Lorenzini afirma que aquello que define una práctica como investigación es que las preguntas o motivaciones iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que, si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica.” (2013, p. 6). Contreras Lorenzini propone que el arte contemporáneo está viviendo un “giro de las prácticas” (2013, p.72), es decir un momento donde la experimentación, la acción y la expresión corporal cobran el mismo o más valor que el objeto producido. Esta “validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo” implica un proceso de cuestionamiento de las epistemes tradicionales que privilegian la generación de conceptos, categorías, sistemas

matemáticos y saberes escritos (Contreras Lorenzini, 2013, p. 74). En el caso específico de esta tesis se expone que las cuatro obras seleccionadas generan una serie de conocimientos sobre las subjetividades, experiencias y corporalidades transgénero gracias a una exploración material, espacial y corporal de práctica artística. Esta exploración se lleva a cabo en el momento de la realización en el espacio, sin bocetos ni trabajo preparativo. Cada gesto y decisión material conllevan nuevas posibilidades no predeterminadas que se expanden hacia territorios desconocidos. Características como la translucidez o la monstruositrans son sólo reconocibles tras una experimentación realizada in-situ. Se plantea así que los conocimientos generados de estas prácticas son sólo nombrados y definidos a posteriori, y tras un tiempo de observación y análisis.

Este análisis de la práctica artística de investigación se realiza a través de un marco teórico en el que predominan textos teóricos provenientes de los Estudios Transgénero, los Estudios Culturales, la Teoría Queer y los Estudios de la Performance. Para ello se lleva a cabo una lectura productiva de textos teóricos entre los que se ha priorizado la obra de escritorxs e investigadorxs autoidentificadxs como trans\*. Muchos de estos trabajos han sido escritos en el contexto cultural de los Estudios Transgéneros provenientes de Canadá y EE.UU, que introducen elementos de los estudios Crip y los estudios Negros y Latinxs. También es importante la aportación de análisis de prácticas artísticas de género disidentes realizadas en Argentina, México y Chile, específicamente en el contexto travesti que rechaza tanto el asimilacionismo cisnormativo como una transnormatividad colonizadora. El análisis de estos textos ha influido en la selección de artistas, obras y espacios descritos

por lo que la mayoría se ubican en Argentina, México, EE.UU. y Canadá. Es importante también especificar que todos los textos y documentos han sido leídos en su lengua original (inglés, francés, italiano) y traducidos por mí mismo. Este proceso ha generado reflexiones interesantes sobre la dificultad de traducción de ciertos términos, como travesti, y las diferencias y complejidad de las experiencias transgénero según el contexto sociocultural y político. En esta tesis las obras y procesos propios son estudiados como ejemplo de prácticas artísticas transgénero. De esta manera, esta tesis emplea una perspectiva autoetnográfica puesto que utiliza materiales autobiográficos para realizar un análisis de casos particulares a partir de los cuales pretende generar conocimiento sobre las prácticas artísticas trans\* en general. La metodología autoetnográfica me permite así observar mis procesos de creación como un ejemplo y desde dentro del propio campo de estudios que se investiga en esta tesis, el de la práctica artística desde una perspectiva trans. Se trata pues de aunar métodos de recolección autobiográfica y métodos de etnografía reconociendo mi participación dentro de este fenómeno cultural específico y por lo tanto, también identificando una posición no ya sólo subjetiva sobre los fenómenos estudiados, sino también vinculante y activa (Ellis et al., 2015, p. 250).

Para realizar este análisis autoetnográfico se han compilado los registros gráficos (fotografías, vídeos, dibujos, anotaciones) hechas durante el proceso de la obra, recuerdos del momento de producción, memorias de las conversaciones con lxs asistentes y participantes, así como a mis propias sensaciones durante todo el proceso de trabajo. En este análisis he contado con dos herramientas

que he utilizado desde mis primeros dibujos: playlist creadas específicamente para cada proyecto y decenas de diarios ilustrados en los que anoto eventos, ideas, citas, imágenes, etc. Reescuchar las playlists<sup>1</sup> me ha permitido reconocer un contexto emocional y cultural preciso y traer al presente situaciones y sensaciones vividas durante el proceso de generación de la obra. De manera similar, las anotaciones y observaciones dibujadas en los cuadernos me han posibilitado identificar hilos conductores entre exploraciones materiales y gestuales de distintas obras.

Además, también he trazado un recorrido del contexto activista y social de mi carrera y he vinculado las cuatro piezas analizadas a otros trabajos así como a procesos de vida, puesto que mi carrera transcurre en tres países diferentes durante momentos de importantes cambios en las perspectivas de los estudios de género, queer y transgénero. La generación de este mapeo de obras, activismos, así como la recopilación de registros me ha permitido identificar lo que Carolyn Ellis, Tony. E. Adams y Arthur P. Bochner denominan “epifanías”, “fenómeno íntimo que una persona puede considerar como una experiencia transformadora” (2015, p. 253). En el caso de esta tesis, estas epifanías me permiten generar conocimiento de la producción cultural y artística transgénero

---

1 Algunas de las listas son las siguientes:

Trans\*trap ([https://open.spotify.com/](https://open.spotify.com/playlist/0V7mXdgcXjS1zZWB0je9ar?si=26fa9ee6dd0a43d5)

[playlist/0V7mXdgcXjS1zZWB0je9ar?si=26fa9ee6dd0a43d5](https://open.spotify.com/playlist/0V7mXdgcXjS1zZWB0je9ar?si=26fa9ee6dd0a43d5));

Lazy Jazz Cat ([https://open.spotify.com/](https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTcEJayzrZ4x?si=b1a10cbab9264df1)

[playlist/37i9dQZF1DWTcEJayzrZ4x?si=b1a10cbab9264df1](https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTcEJayzrZ4x?si=b1a10cbab9264df1));

Rarabia ([https://open.spotify.com/](https://open.spotify.com/playlist/6MuRQvHWm3ksW91G4YgSyE?si=4c2644b37e1d4c6f)

[playlist/6MuRQvHWm3ksW91G4YgSyE?si=4c2644b37e1d4c6f](https://open.spotify.com/playlist/6MuRQvHWm3ksW91G4YgSyE?si=4c2644b37e1d4c6f)).

desde mi propia práctica artística. El análisis de estas epifanías demuestra el potencial epistémico de la metodología de práctica artística e incide en el valor de estudiar los fenómenos culturales desde dentro. Este gesto es aún más importante cuando, como es el caso de esta tesis con la producción cultural transgénero, se trata de contextos culturales no ya sólo marginalizados, sino extremadamente violentados.

Desde esta perspectiva, una metodología autoetnográfica es, además de la compilación de registros, observación de procesos, y anotación de análisis, un posicionamiento político que sitúa la generación de conocimientos sobre una comunidad o una práctica, desde dentro de esa misma comunidad y práctica. Es justamente porque se trata de contextos no ya sólo invisibilizados sino autoinvisibilizados como estrategia de supervivencia que esta autoetnografía tiene un carácter autoexhumatorio. Se utiliza el término “exhumatorio” para identificar el proceso por el que cuerpos, conocimientos, rasgos, técnicas que han sido enterradas y son devueltas a la luz y al conocimiento (Ayram, 2020).

La autoidentificación como persona trans\* es un proceso a menudo largo y complicado, donde persisten las dudas y los reflejos de escondite, tanto frente a lxs otrxs como frente a nosotrxs mismxs. Se define como autoexhumación también al proceso por el que se revelan a unx mismx aquellas características, en este caso transgenerizantes, que hemos enterrado consciente o inconscientemente.

## ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL

Cyle Metzger y Kristin Ringelberg recogen en su artículo “Prismatic views: a look at the growing field of transgender art and visual culture studies” (2020) una recopilación de parámetros y discursos sobre la práctica artística transgénero que no puede establecerse desde una linearidad cronográfica o socio-espacial, puesto que, en una sociedad y una comunidad interconectada y g-local, estas prácticas presentan propuestas de vida que desbordan las categorías temporales, espaciales y culturales. Se plantea aquí un recorrido por investigaciones sobre la práctica artística transgénero a partir de esta mirada poliédrica que plantean Metzger y Ringelberg (2020) en relación con la noción de “exhumación” planteada a su vez por el investigador chileno Carlos Ayram. Ayram propone en su artículo “Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Bötnner: performance y discapacidad” el uso del término “exhumación” (2020, p. 169) con el doble sentido de desenterrar documentos, imágenes, obras que “contradican cualquier relato estereotipado de la historia” y de volver a traer a “la vida común” aquello que se remitió a una dimensión de lo intocable.

Con su libro *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), José Esteban Muñoz explora el concepto de desidentificación a través del análisis de las prácticas performáticas de personas queer racializadas en Nueva York. Esta investigación es crucial para el análisis de la práctica transgénero puesto que Muñoz establece la práctica artística como estrategia de supervivencia, caracterizada por no asimilarse ni oponerse explícitamente al régimen hegemónico, sino subvertirlo,

resignificarlo y pervertirlo. La desidentificación es ante todo una forma de agencia por la que las identidades minoritarias generan códigos y mundos que les permiten sobrevivir a la violencia cotidiana. Renate Lorenz retoma este significado de “desidentificación” en su investigación *Queer Art. Freak Theory* (2012). Profundizando en el término “freak” como “raro” y “enrarecer”, Lorenz parte de un estudio de la performance de Jack Smith, el mismo artista a partir del cual José Esteban Muñoz genera el término “desidentificación”. La “desidentificación” en el arte queer se produce gracias a una metodología que describe como “siete métodos para enrarecer el arte” (Lorenz, 2012, p. 161) y que consisten en un “enrarecimiento” sistemático de los procesos epistemológicos, del espacio-tiempo-normativo, de la institución del arte y del capitalismo. Para Lorenz, la práctica artística que permite estos procesos de “enrarecimiento” y “desidentificación” son denominados “drag”. Así, tanto para José Esteban Muñoz como para Renate Lorenz, las prácticas artísticas encarnadas de la performance trans\*, término que incluye todas las subjetividades y corporalidades no cisonomativas, son estrategias de supervivencia que visibilizan las limitaciones del sistema dominante al tiempo que generan nuevos mundos.

La práctica artística transgénero como generadora de mundos es el objeto de análisis de la excelente tesis de doctorado “Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires” (2014) del investigador argentino Oscar Pablo Farneda. En ella Farneda analiza las prácticas performativas de artistas trans (mayoritariamente transfemeninas) de Argentina, entre ellas Effy Beth y Susy Shock, quienes también

aparecen en esta tesis doctoral. Este análisis exhaustivo de las obras y del contexto político y social del movimiento travesti argentino le permite afirmar que de estas prácticas encarnadas emergen tanto una construcción (o re-construcción) identitaria de las artistas como otras sociabilidades, imaginarios y vínculos que permiten tejer otros mundos. El análisis de la obra de la artista crip transgénero Lorenza Bötner por Carlos Ayram profundiza en este análisis de una práctica desidentificadora de la “normalidad”: más que oponerse o asimilarse a ella Bötner, y las artistas travestis del estudio de Farneda, utilizan la práctica artística para crear todo aquello que la sociedad normativa establece como imposible.

Es desde esta perspectiva que en esta tesis se propone el desbordamiento como cualidad intrínseca a la transgeneridad: lo trans\* no es aquello que se mueve de un lado para otro en un continuum de géneros, sino la posibilidad de expandirse más allá de las normas binarias regidas por el sistema. Este desbordamiento es un proceso tanto epistémico como carnal. La centralidad del cuerpo y la carne definen y diferencian las prácticas y reflexiones transgénero de aquellas posicionadas como “queer” (Muñoz, 1999; Snorton, 2018; Stryker, 2006). Se utiliza el término carne para exponer el proceso de deshumanización a la que son sometidos los cuerpos trans\* (específicamente aquellos racializados) y que hacen que estos cuerpos sean imposibles en un sistema ontológico que los rechaza como humanos (Snorton, 2018; Spiller, 1987). Dean Spade, Morgan Bassichis, Alexander Lee, Eric Stanley y Nat Smith exponen la imposibilidad como única posibilidad de existencia en un régimen sistémicamente criminal contra todas las identidades que exceden o no pertenecen a su sistema de ordenación biopolítico

capitalista (Bassichis et al., 2011, pp. 239-241). La imposibilidad es aquello que no puede ser comprendido o asimilado por el régimen epistémico hegemónico, por lo que, para artistas como Mel Baggs o Wu Tsang, es importante reivindicar la ilegibilidad como cualidad transgénero emancipatoria. El rechazo a la legibilidad y a la asimilación, a los límites materiales, ontológico y epistémicos del discurso cisnormativo producen de acuerdo con David J. Getsy una práctica política de la abstracción entendida como una estrategia de translucidez que genera distintos niveles de acceso a la obra (Getsy, 2015, 2019; Getsy y Gossett, 2021). Una especificidad de la práctica transgénero de la abstracción es la encarnación de este fenómeno en la práctica que lx artista italianx Filo Sottile denomina *monstruositrans* (2020). La *monstruositrans* es el proceso de desidentificación de las subjetividades transgénero con la monstruosidad, con aquello que genera terror y no puede existir de acuerdo con las reglas cis-normativas (Jefferies, 2020; McCormack, 2023; Sottile, 2020; Stryker, 2006). El conocido texto de Susan Stryker “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage” (2006) profundiza esta identificación de la de la subjetividad y de la carnalidad transgénero con el monstruo de Frankenstein, para reivindicar el derecho a la ira trans\* contra un régimen patologizante constituido desde una lógica anclada en un sistema económico farmacopornopolítico (Preciado, 2008).

La misma Susan Stryker también define la imposibilidad en términos de espacialidad transgénero al afirmar que los únicos lugares construidos para las personas transgénero son las prisiones, los hospitales psiquiátricos y los cementerios (Fellman,

2021). Basada en sus investigaciones sobre lugares históricos del activismo transgénero, esta declaración le lleva a exponer que todo espacio es transgenerizado al ser habitado o atravesado por una corporalidad transgénero (Fellman, 2021; Silverman y Stryker, 2005). En esta tesis se aúna esta afirmación con la hipótesis del historiador de arte Christopher Reed quien establece que todo espacio es inminentemente queer y por tanto, todo espacio puede ser queerizado en todo momento (1996). Partiendo de esta hipótesis, en esta tesis doctoral se expone que todo espacio es inminentemente transgenerizable en cualquier instante. El investigador especializado en arquitectura y planificación urbanística Lucas Crawford va más allá en esta propuesta al exponer que todo espacio es intrínsecamente transgénero (2010, 2020) pero es transformado por un proceso de cisgenerización que construye muros impermeables, lugares profilácticos que reniegan del contacto y de la fluidez inherente a las corporalidades queer y transgénero (Chambers-Letson, 2009; Delany, 2001; López Munuera, 2020).

## CONTEXTO Y JUSTIFICACIÓN

Como afirmaba la revista *Times* en su icónica portada con la fotografía de Laverne Cox (2014), nos encontramos en un momento excepcional en el que la visibilidad mediática de (ciertas) experiencias trans\* es mayor que nunca. La propia Cox es un ejemplo de este interés por los medios de comunicación y la cultura audiovisual de visibilizar y narrar la experiencia transgénero para el público general. En instituciones artísticas de gran envergadura encontramos artículos, libros y exposiciones dedicadas a las obras

de artistas que se identifican y trabajan desde la experiencia de la transgeneridad como Cassils, Cabello/Carceller, Wu Tsang, Del LaGrace Volcano, Vaginal Davis, Yishay Garbasz, Zackary Drucker, Rhys Ernst, así como pensadores como Paul B. Preciado que llevan su trabajo filosófico a la práctica artística. Proyectos como el MOTHA y el Museo Travesti del Perú son acogidos por las mismas grandes instituciones que subvierten. El “Museum of Trans Hirstory and Art”, MOTHA, proyecto conceptual del artista estadounidense Chris Vargas, compila numerosas obras y objetos relativos a las historias personales de las personas trans\*, ha viajado por numerosas instituciones del arte como el New Museum de Nueva York (2019), el Museo de Arte de Oakland (2019) y el Museo de Arte de Portland (2018). El Museo Travesti del Perú, creado en 2003 por Giuseppe Campozano para descolocar las nociones coloniales de archivo, mestizaje y género, también ha tenido una importante repercusión internacional. Por ejemplo, en 2010 la Red de Conceptualismos del Sur afiliada al Museo Reina Sofía organizó con Campuzano una toma gráfica de las calles de Madrid. Este contexto de visibilidad en las grandes instituciones del arte es paralelo al crecimiento exponencial de la visibilidad transgénero en producciones audiovisuales como *Orange is the New Black* (2013-2017), *Transparent* (2014), *La Chica Danesa* (2015), *Una mujer fantástica* (2017), *Girl* (2018), etc. Sin embargo, EE.UU. país donde se publicó la célebre portada de la revista *Times*, las propuestas de leyes discriminatorias hacia la población transgénero continúan creciendo al mismo tiempo que crecen los asaltos físicos y los asesinatos. La situación en otros países también es agrídulce: en México el Estado de Nayarit es el primero en tipificar como delito el transfeminicidio en 2024 (Benítez, 2024); en Argentina, donde la

comunidad travesti ha estado a la vanguardia del reconocimiento y la adquisición de derechos, el presidente Javier Milei ha prohibido este mismo año el uso del lenguaje inclusivo y la perspectiva de género en la Administración Pública.

La situación en el Estado español es similar, con producciones cinematográficas y televisivas como “Veneno (Javier Calvo y Javier Ambrossi, 2020), “Orlando, mi biografía política” (Paul Preciado, 2023), “20.000 especies de abejas” (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), que retratan a personajes trans\* desde una perspectiva positiva, aunque muy compleja. Además, el Estado español cuenta con personajes públicos en posiciones de poder político y social y una Ley Trans\* estatal (Ley 4/2023. Para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGBTI, 2023). Al mismo tiempo, ciertos grupos políticos y activistas se han sentido amenazados por el *contagio social* de la “ideología transgenerista” (Confluencia Movimiento Feminista, 2023, p. 5) atribuyendo el incremento de autoidentificación de personas transgénero a estas nuevas leyes y protocolos de acceso a los servicios de salud, educación y cambio de nombre y género (Berberick, 2018; Bettcher, 2007; Platero, 2023). En España, estos grupos y eventos feministas transexcluyentes utilizan estrategias mediáticas propias de los partidos de la ultraderecha, e incluso aparecen en convocatorias mediáticas con los líderes de partidos y colectivos ultraconservadores como PP y VOX (Platero, 2023, p. 125).

Reina Gosset, Eric Stanley y Johanna Burton explican en el prólogo de *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, cómo una mayor visibilidad no equivale un mayor

reconocimiento. Retomando la afirmación de Foucault de que “la visibilidad es una trampa” (2002, p. 375), Gosset y Stanley definen el gesto de visibilidad como un arma de doble filo que expone las corporalidades trans\* sin por ello humanizarlas (Gosset et al., 2017). El contexto y las circunstancias de esta tesis doctoral son esta “paradoja de la visibilidad trans” como la describe Stephanie Berberick (2018). Esta investigación se sitúa en un contexto de inflexión política y estética donde urge *exhumar* las prácticas artísticas transgénero frente a una visibilidad cis y transnormativa. Esta urgencia se plantea desde un contexto político tensado por la contradicción entre las políticas positivas de visibilidad mediática y las respuestas reaccionarias de ciertos colectivos, partidos políticos e individuos. En medio de este tiroteo entre los distintos bandos, los cuerpos trans\* continúan creando y muriendo.

Paul Preciado describe la disforia como el momento de ruptura entre un mundo antiguo que nos encadena y un mundo nuevo por construir encabezado por las prácticas transgénero (2022). Esta tesis analiza la generación de una espacialidad trans\* desde la exploración material y simbólica de la práctica artística. En un contexto de creciente violencia sistémica, esta tesis contribuye a una reflexión sobre las prácticas artísticas transgénero como estrategias generadoras de mundos. Mundos donde la existencia no sólo es posible sino también deseable. Por ello, aunque esta tesis utilice como objeto de estudio cuatro obras de mi corpus artístico, propone reflexiones en torno a ciertas prácticas estéticas, carnales y espaciales que no son sólo mías, sino que forman parte de los sistemas de desidentificación transgénero utilizados por artistas-activistas.





**I.  
TRANSGENERIDAD:  
DESBORDAMIENTO  
XENOEPISTÉMICO DE LA  
PRÁCTICA ARTÍSTICA**



Esta tesis doctoral se posiciona dentro de una práctica artística de investigación que emerge de una situación de conflicto epistémico-político con el régimen discursivo de la normatividad cisgénero (Steyerl, 2010, p.2). Se propone estudiar la práctica artística de las obras seleccionadas desde el conflicto de la mirada transgénero: aquella que expone la potencialidad más allá de lo binario, lo inamovible y lo hermético y que se reconoce a sí misma en objetos, personas o situaciones que abren brecha en la estética normativa (Cole, 2018; Halberstam, 2005; Keegan, 2016). En el contexto de este análisis, la experimentación artística y material se centra en las posibilidades del dibujo en el espacio público. Ya sea en términos de representación, de señalética, de materialidades efímeras, difusas o que cuestionen la utilización y fragmentación de los espacios atravesados, las obras seleccionadas para esta investigación abordan la práctica artística desde el conflicto. Concretamente, en este capítulo se expone cómo esta investigación artística posibilita la generación de una xenoepisteme transgénero, una manera distinta de crear pensamiento, de reconocer las experiencias disidentes y de reconstruirse a sí mismx.

## I.1. CONTEXTUALIZACIÓN DESDE LOS ESTUDIOS TRANSGÉNERO

Aunque a menudo se suele asumir que los estudios o activismos queer contienen los estudios y activismos transgénero, esta tesis doctoral parte de que existe una diferenciación entre ambos y se sitúa dentro de los estudios transgénero, aunque haga uso de algunas nociones y textos de la teoría queer. Ciertamente, la teoría queer ha permitido desarrollar un pensamiento complejo y radical en torno a las relaciones genitalidad-sexo-género, lo que ha tenido una influencia fundamental en el pensamiento transgénero. Numerosos autores que se identifican actualmente como trans\* han surgido desde una trayectoria como creadores de conocimientos queer, incluso transfeministas, (P. Preciado, J. Halberstam e incluso Judith Butler que se identifica como persona no binaria entre muchxs otrxs) y por tanto aplican en sus escritos esa perspectiva conjugada con el análisis de la subjetividad transgénero.

Sin embargo, en una entrevista con la revista académica *b2o*, la historiadora trans\* Susan Stryker explica cómo los estudios queer, de ser un término que englobaba a “diferentes diferencias”, se han ido centrando cada vez más en torno a cuestiones relativas a la identidad sexual y a las sexualidades disidentes. Por su parte, el investigador Jay Prosser desafía la teoría queer por su falta de análisis sobre la materialidad de la violencia física (Prosser, 2006), siendo esta falta de enfoque sobre la corporalidad una de las razones por las que las prácticas, subjetividades e identidades trans\* se alejan de la teoría y el activismo queer. Así, los estudios trans\* exploran

diferentes temáticas más allá de la identidad sexual, por ejemplo, diferencias anatómicas, acceso a la salud, legislación, avances tecnológicos, etc, ya que cuestionan la formación y construcción social de los géneros y su relación con la materia corporal. Heather Love coincide con Susan Stryker en señalar que al tener como foco las cuestiones relativas al “embodiment”, los estudios transgénero son más transversales e interdisciplinarios y por ello incorporan métodos y conocimientos propios de otras disciplinas (Gosset et al., 2017b, p. 173). Es por esta razón que la historiadora Susan Stryker denomina a los estudios transgénero como “el hermano gemelo diabólico de la teoría queer”, ese hermano maléfico que crece a la sombra del hermano que ha ido poco a poco encontrando su lugar correcto en la sociedad.

El campo de los estudios transgénero se ha desarrollado en la última década a la sombra de la teoría queer. A veces ha reivindicado su lugar en la familia queer y ha ofrecido una crítica interna, y a veces ha rechazado con rabia este linaje y se ha marchado a construirse su propia casa. De todas maneras, los estudios transgéneros están siguiendo su propia trayectoria y tienen el potencial de abordar problemas emergentes en los estudios críticos del género y la sexualidad, la identidad, el cuerpo y el deseo que los estudios gays, lesbianos y queer no han conseguido tratar con éxito. Esto parece particularmente cierto en la manera en la que los estudios transgénero resuenan con los estudios de diversidad funcional y los estudios intersex, otros dos proyectos críticos que investigan formas atípicas de corporalidad y de subjetividad, que no se reducen únicamente a la heteronormatividad, y que escapan del campo analítico de la identidad sexual que tanto domina la teoría queer (Stryker, 2004, p. 214).

Por otro lado, conviene mencionar que hasta el 1992, año de la publicación de *Transgender Liberation* de Leslie Feinberg, el término transgénero se situaba en medio de un continuum cuyas extremidades eran “travesti” (persona que se viste con la ropa de otro género de manera puntual) y “transexual” (persona que se somete a protocolos médicos y legales para llegar a otro género) (Halberstam, 2018; Stryker, 2006, pp. 23-26). En este libro, así como en su compilación de discursos *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue* (1998) Feinberg construye una genealogía y una narrativa de la lucha transgénero que enlaza con propósitos, prácticas y personalidades de las luchas feministas, afroamericanas, indígenas y sindicalistas en EE.UU<sup>2</sup>. El texto de Feinberg supuso una resignificación del término al constituirse como un posicionamiento político en relación y coalición con otros posicionamientos políticos de género, clase y raza. De esta manera, Feinberg despatologiza y politiza el término transgénero y lo sitúa como una identidad comunitaria interconectada e interseccional que engloba una multitud heterogénea de disidencias:

Libertad de género -¿no es eso por lo que todxs luchamos con cada una de nuestras respiraciones?-. Pues bien, ¿cómo vamos a conseguirlo si no apoyamos el derecho de cada unx a ser diferente de nosotrxs? Cada persona tiene el derecho de expresar su género de la manera que le sea más cómoda –masculina o femenina, andrógina, expresión bigénero o trigénero, género fluido,

---

2 Este entrecruzamiento de activismos y cómo repercuten en el desarrollo del movimiento transgénero es también una de las líneas narrativas más emotivas de su novela *Stone Butch Blues* (1993) y la compilación de sus discursos titulada *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue* (1998).

género complejo o género contradictorio-. Hay muchos tonos de género que no están todavía representados en el lenguaje. [...] (Feinberg, 1998, p. 53)

Feinberg no inventa el término trans o transgénero, sino que lo recoge de las comunidades activistas que desde finales de los años 80 ya lo reivindicaban en EE.UU. El término transgénero o trans es, en la actualidad, un sustantivo “paraguas” que engloba una diversidad de disidencias sexogenéricas así como las estrategias<sup>3</sup> y respuestas de estas disidencias frente a la violencia cisnormativa<sup>4</sup>.

El campo de los estudios transgénero se dedica a todo aquello que molesta, que desnaturaliza, rearticula y hace visibles los enlaces normativos que se asume que existen entre las especificidades biológicas del cuerpo humano sexualmente diferenciado, los roles sociales y jerarquías que se espera que asuma cada forma particular de cuerpo, la experiencia subjetiva de la relación entre la conciencia de mi género y las expectativas sociales de la performance de género, y los mecanismos culturales que sostienen o frustran determinadas configuraciones específicas de la personalidad generizada. (Stryker, 2006, p. 3)

---

3 Es fundamental señalar que esta tesis doctoral se posiciona en contra de la ideología transmedicalista que especifica que sólo las personas que han elegido llevar a cabo protocolos médicos de cirugía y hormonación pueden ser consideradxs trans.

4 Se denomina cisnormativo al régimen que impone una relación esencialista, estable e inamovible entre genitalidad-sexo-género. El prefijo cis- se utiliza para marcar y visibilizar esa relación “normal”, y por tanto a menudo no nombrada. (Enke, 2012; Millet, 2020; Platero et al., 2017). En Argentina y otras regiones del Cono Sur con un fuerte movimiento trans y travesti, se utiliza el término peyorativo “paqui” para referirse al sistema ideológico cisheteronormativo (Alfie, 2022).

El recorrido histórico del activismo trans tanto en EE.UU. como en España y en Latinoamérica es muy difícil de trazar debido al carácter efímero, hipermarginalizado y criminalizado de estas acciones. Por un lado, hay una falta de registros documentales, y por otro, las acciones encabezadas por personas trans\* han pasado a la historia como eventos reivindicativos LGBTQ+<sup>5</sup> (Fellman, 2021; Namaste, 2006; Stryker, 2004).

La normativización de la lucha por los derechos gays ha excluido a las comunidades más precarizadas, sobre todo a mujeres trans racializadas trabajadoras sexuales. Desde Stonewall (1969) la lucha por los derechos gays y lésbicos ha conseguido avances fundamentales. Pese a ello, muchos de estos avances han consistido en una inclusión de las personas LGBTQ+ en un régimen cisheteronormado sin cuestionar ese régimen, o no han tenido en cuenta las necesidades específicas de las personas trans. Esto provoca una mayor marginalización de las comunidades, identidades y corporalidades que no pueden o desean encajar en este proceso

---

5 Dos casos representativos de este borrado transgénero es el enfrentamiento de la cafetería Compton's (1966) exclusivamente llevados a cabo por mujeres trans racializadas en San Francisco, y Stonewall (1969) liderados por mujeres trans\* racializadas en Nueva York. De la revuelta en Compton's apenas se tienen datos. Se trata de un hecho desconocido para la propia comunidad hasta que la historiadora Susan Stryker encuentra una pequeña nota en el archivo de un periódico local. A partir de su investigación, Stryker realiza el documental *Screaming Queens* (2005) donde analiza además este proceso de borrado histórico. Los enfrentamientos con la policía fuera del bar Stonewall (1969) han pasado a la historia como la acción fundadora del movimiento homosexual. Sin embargo, se trata de unos eventos liderados por personas trans\* racializadas, cuya presencia fue eclipsada por la propia comunidad gay y lesbiana.

de inclusión-exclusión normativizante<sup>6</sup>. En 1973, la activista trans latina Sylvia Rivera lanza su célebre discurso “Y’all Better Quiet Down” (Que os calléis) contra los participantes de la marcha del orgullo en Nueva York, acusándolos de blanqueamiento, de clasismo y de transfobia mientras estos la abuchean, sacándola finalmente a la fuerza del escenario. La situación en el Estado español es similar, con una marcha en Barcelona en 1977 en la que El Front d’Alliberament Gai de Catalunya quiso relegar a un segundo plano a las activistas de género disidente: finalmente un grupo de mujeres trans y personas de género diverso se apropió de la cabecera de la manifestación. Aunque se mantuvieron en esta posición por poco tiempo, fue el suficiente para que los medios nacionales hiciesen las fotografías que han pasado a la historia como registro de la marcha.

Los grandes movimientos activistas por las libertades y derechos de los años 80 y 90 en EE.UU., Europa, Argentina y Chile fomentan la politización de colectivos tradicionalmente en los márgenes. Dentro de estos colectivos se produce una politización propia de las personas con experiencias transgénero, que por primera vez pueden encontrarse cara a cara con otras personas con experiencias similares. Además, la crisis del VIH/SIDA

---

6 Ni todas las personas LGBQ\* quieren la inclusión en este sistema, ni todas las personas trans la rechazan. Más allá de un deseo o un objetivo individual, se trata aquí de los procesos por los que una persona debe pasar para poder tener acceso a los mismos derechos que el resto de la sociedad. Por ejemplo, hasta la Ley Trans (Ley 4/2023. Para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGBTI, 2023), las personas trans en España debían pasar por un protocolo médico para optar a la modificación de datos administrativa. El derecho a la autodeterminación reconocido por esta ley excluye sin embargo a personas no binarias, menores y migrantes trans.

conlleva la creación de nuevos colectivos de acción y resistencia contra la heteronormatividad. Dentro de estos colectivos surgen ramificaciones específicamente trans (por ejemplo, Trans Nation emerge de Queer Nation en Nueva York en 1992) con reivindicaciones comunes y también propias (como la despatologización de la disforia de género). En otros países como Argentina y Chile, los colectivos trans emergen dentro de las luchas populares contra la dictadura y generan sus propias reivindicaciones de reconocimiento y compensación (Wayar, 2019). La expansión de movimientos y estudios críticos relacionados con corporalidades diversas y no normativas, racializadas y con diversidad funcional (Estudios Negros, Crip Theory, feminismos interseccionales, luchas indígenas, reivindicaciones gordas, movimientos chicanos, colectivos anti-psiquiatrización, activismos neurodivergentes, etc.,) han provocado una atención a la materialidad corporal y al tratamiento de esta corporalidad que ha enriquecido el pensamiento transgénero. “La carne”, al ser reconocida como objeto de violencia del sistema cisheteronormativo, se convierte en eje central del pensamiento y la práctica transgénero. Por ello activistas y pensadores transgénero reivindican alianzas más estrechas con estos movimientos que con la teoría queer (Namaste, 2006; Serano, 2007; Snorton, 2017; Snorton y Haritaworn, 2013; Stryker, 2004, 2008b; Wayar, 2019).

Otro aspecto fundamental en relación con el cuerpo y las prácticas transgénero es el desarrollo de tecnologías que permiten la expansión de los cuerpos más allá de limitaciones biológicas y materiales. Por un lado, la industrialización de infraestructuras, materiales y tratamientos del farmacopoder (Preciado, 2008), democratizan el acceso a tecnologías de hormonación, cirugías,

reasignación de caracteres sexuales secundarios, así como múltiples posibilidades protésicas que nos reenvían al existir el cyborg planteado por Donna Haraway (2020). Generados originariamente en los años 50-60 para perpetuar un orden binario heterosexual de control de los cuerpos (sobre todo el cuerpo femenino), los tratamientos hormonales (HRT), así como las distintas cirugías, permiten hoy en día las modificaciones y transiciones corporales deseadas por los individuos trans\*. Sin embargo, como Preciado también explica al detalle, este acceso genera un dispositivo de control ya que está vinculado a protocolos de medicalización, de administración y a políticas legales que mantiene los cuerpos trans\* disponibles, domesticados y categorizados según el régimen de control farmacopolítico cisheteronormativo (2008; 2022).

Por otro lado, el acceso a los primeros ordenadores personales y la llegada de Internet a un público general en los años 90 permite una explosión en la creación de contenidos y acceso a información. Con una gran representación de mujeres trans\* en las distintas áreas de la tecnología de la información y comunicación, fue posible generar contenidos y relaciones que se expandían más allá del territorio local e incluso nacional. Esto explica la explosión de colectivos, eventos, reuniones, festivales transgénero que surgen de manera contemporánea en lugares muy diversos y la generación de nuevas identidades politizadas (Stryker y Whittle, 2006, p. xii). La investigadora Avery Dame-Griff expone además cómo no sólo Internet permitió una conectividad exponencial entre individuos trans\* aisladas, sino que, además, las estructuras y estrategias de navegación que hoy se utilizan fueron implementadas por las

acciones y usos de estas pioneras tecnológicas (Dame-Griff, 2023). La panorámica trazada hasta el momento del contexto en el que emergen los primeros movimientos trans activistas específicos, por un lado, tienen por objetivo permitir comprender algunos de sus principios y características identificativas tales como la centralidad de la materialidad corporal, las alianzas, préstamos y colaboraciones con otros movimientos disidentes, la relación tumultuosa con la teoría y el activismo queer y el hackeamiento de tecnologías originariamente no pensadas para la comunidad trans pero activamente utilizadas para el desarrollo tanto individual como comunitario. Y por otro, como se irá exponiendo a lo largo de la tesis, está íntimamente relacionada conceptual, metodológica y formalmente con las 4 obras de producción propia que analizaremos en el tercer capítulo de la tesis.

### I.1.1. LA TRANSGENERIDAD COMO DESBORDAMIENTO: ARTICULACIÓN Y DEFINICIÓN DE TERMINOLOGÍA

En esta tesis se utiliza el término trans\* con asterisco<sup>7</sup> para subrayar el gesto intencional de incluir a aquellas identidades y experiencias que desbordan las categorías binarias y estables del sistema cisheteronormativo hegemónico al desafiar la relación impuesta entre genitalidad-sexo-género. El uso de trans\* también remite a una despatologización y sobre todo, “cuestiona

---

7 El asterisco a continuación de la palabra forma parte de los códigos de búsqueda online: al añadir un asterisco tras un término X, el buscador encuentra todos los términos relacionados con X.

el diagnóstico” al posibilitar una autoidentificación más allá de las categorizaciones del sistema médico-legal (Halberstam, 2018, p. 22). El asterisco, como observan An Millet y Lucas Platero, permite abrir la categoría a una heterogeneidad de intersecciones, identidades y experiencias (Millet, 2020, p. 36; Platero et al., 2017, p. 209), incluso a aquellas que no se sitúan tradicionalmente ni dentro ni fuera de los trans\*, sino en los límites, como las lesbianas butch y las marikas (Millet, 2020, p. 37). Sin embargo, como anota Lucas Platero, el asterisco añadido a trans\* es problemático en cuanto que se trata de un signo únicamente visual y escrito que no puede ser pronunciado ni signado, por lo que continúa una superioridad epistémica de la lengua escrita sobre la oral y excluye a las personas con diversidad visual y auditiva (Platero et al., 2017, p. 414). En España progresivamente se ha ido abandonando el asterisco y se utiliza simplemente el término trans con el mismo significado de apertura.

Además, activistas en América Latina reivindican la reapropiación del término “travesti” o “trava” para dar visibilidad a un posicionamiento geopolítico, de clase y de alianzas locales. Activistas y artistas como Lohana Berkins, Marlene Wayar, Susy Shock, Claudia Rodríguez, Kenya Cuevas, Alexandra R. Deruiz o Camila Sosa-Villada utilizan el término travesti para identificarse. Marlene Wayar explica así la distinción geopolítica y de clase así como la posición anticolonial del término travesti:

Yo he dejado de nombrarme trans como se nombran ahorita por una decisión política y porque yo me siento travesti y no me siento trans. El travestismo latinoamericano tiene particularidades

que en Europa no se conocen salvo por las extranjeras, por las travestis que han ido de Latinoamérica a hacerse la América en Europa. [...] Era una palabra como insulto que ahorita la hemos empezado a reivindicar y usar. [...] Durante mucho tiempo fue una palabra cubierta de crímenes, insultos, semen, sangre, silencio, soledad, hambre [se emociona], intemperie. Es una palabra que está sucia. Y el decir “mujeres trans”, “mujeres transgénero” higieniza una existencia que nunca estuvo higienizada. Entonces yo digo: dejen de lavar algo que existió tal y como es (Corroto, 2022).

La transgeneridad propone una constelación de identidades relacionadas, pero no excluyentes, cuyo denominador común es la desestabilización de una lógica medicolegal deductiva que encadena la materialidad corporal a una imposición de género: travestis, marikas, drags, transexuales, transfemeninas, agénero, hombres trans, género fluido, género binario, lesbianas trans, neogéneros, etc. En este concepto se incluyen muchas otras experiencias transgenerizantes para las que carecemos aún de nombres. Ni el castellano, ni el inglés, ni el francés ni el italiano, recogen la multiplicidad y la complejidad de las sensaciones de desbordamiento ni los continuos vaivenes sobre los que las personas trans\* construyen su vida. Por tanto, a la manera en la que lo hace Oscar Pablo Farneda, se plantea el uso del término lo trans, trans\* o transgeneridad como una ficción eficaz donde lo “trans es antes el prefijo de un verbo (en movimiento) que la sustancialización en el lenguaje de una esencia o identidad” (2016, p. 157).

Esta tesis reutiliza el concepto de “galaxia de géneros” de Dean Vade (2005) aplicado tanto a las identidades transgénero que conocemos, como a aquellas que nos son aún desconocidas. Se

postula también por aunar bajo un mismo término una multiplicidad de experiencias cuyo denominador común es el desbordamiento continuado de “narrativas de la carne” que exceden los límites binarios y sexogénicos. La característica compartida de todos los componentes conocidos y desconocidos de esta galaxia no es tanto el movimiento como el desbordamiento: que ese desplazamiento conlleva, un rebasamiento de los límites y vínculos esencialistas establecidos violentamente por el régimen cisbinario.

La transgeneridad constituye un espacio por definición heterogéneo, en el cual conviven –en términos no sólo dispares, sino también enfrentados- un conjunto de narrativas de la carne, el cuerpo y la prótesis, el deseo y las prácticas sexuales, el viaje y el estar en casa, la identidad y la expresión de sí, la autenticidad y lo ficticio, el reconocimiento y la subversión la diferencia sexual y el sentido, la autonomía decisional y la biotecnología como instrumento que es, a la vez, que un campo de batalla. Es, por lo tanto, un espacio atravesado por una multitud de sujetos en dispersión -travestis, lesbianas que no son mujeres, transexuales, drag queens, drag kings, transgéneros... y tod\*s aquell\*s que, de un modo u otro, encarnamos formas de vida no reducibles ni al binario genérico ni a los imperativos de la hetero o la homonormatividad. (Cabral, 2006)

La propuesta de definir aquí lo trans\* como desbordamiento parte primeramente de descisgenerizar la noción de espacio tal y como propone Lucas Crawford (2010, 2020b, 2020<sup>a</sup>). Para Crawford, todo espacio es originariamente trans\*, puesto que, como ya se ha dicho anteriormente, el espacio existe en cuanto a que existe un cuerpo que se desplaza o se mueve (aunque sea mínimamente) en él. La arquitectura y la planificación urbana son, siempre de acuerdo con Crawford, los dispositivos que cisgenerizan el espacio a través

de construcciones materiales y sociales que canalizan y restringen el movimiento. Este proceso de cisgenerización se caracteriza por la implementación médico legal, social y material de una ficción de universalidad, estabilidad e inmutabilidad identitaria. De una manera similar, se podría plantear la cisgenerización de los sistemas de salud (Millet, 2020), de los aseos públicos (Sanders y Stryker, 2016), de los comportamientos sociales (Enke, 2012), y por supuesto de la práctica artística (Archer, 2017; Barad, 2015; Farneda, 2014; Getsy y Gossett, 2021; Gosset et al., 2017b; Halberstam, 2005; Keegan, 2016). Esto como se expondrá en el capítulo III, va a tener un gran calado en buena parte de las obras de producción propia que se analizarán entonces.

Como An Millet expone en su obra *Cisexismo y salud. Algunas ideas desde el otro lado* (2020) es interesante darle la vuelta al planteamiento cis = normal, y exponer la cisnormatividad como una anomalía en un mundo que excede continuamente los límites binarios y estáticos. Todas las identidades, incluyendo las hegemónicas son mutables puesto que toda identidad está condicionada por la relación con otras subjetividades, los procesos de diferenciación sociales en el que actúan y las propias estructuras biológicas del cuerpo (Connolly, 2002, p. xvii). William E. Connolly, filósofo cuyas ideas sobre la construcción de la identidad son cruciales para la teoría de la desidentificación de José Esteban Muñoz, expone que las identidades se gestan a través de un proceso de diferenciación.

Partiendo de que las identidades cis también son mutables, relacionales y contextuales, se propone la noción de desbordamiento como cualidad diferencial entre las identidades cis

y trans. Este desbordamiento actúa en una acción doble simultánea: un desplazamiento de los principios limitantes cisnormativos y un rebasamiento que, al superar los códigos epistémicos hegemónicos posiciona las experiencias trans más allá de lo conocido. La imposibilidad que Morgan Bassichis, Alexander Lee y Dean Spade describen como única posibilidad de la existencia trans (2011, p. 36) es el resultado de este proceso de desbordamiento. En esta línea, esta tesis propone la invención del verbo “transgenerizar”, que expresa una acción de *ser desbordamiento* en el mundo en vez de una identidad constituida, definida y permanente. En palabras de Marlene Wayar: “Nos estamos construyendo, cada día estoy siendo la mejor versión de mí misma. Somos un gerundio constante: estoy siendo travesti, no te puedo decir a ciencia cierta qué soy” (Zuberman, 2018).

El verbo “transgenerizar” surge del término transgénero utilizando el modelo de creación del verbo *to queer* desde el sustantivo *queer*<sup>8</sup>. Este verbo tiene en inglés un doble significado: *To queer* significa mirar o analizar algo desde una perspectiva diferente y rara; *To queer* describe la acción misma de hacer algo raro o desviado. Partiendo de este ejemplo se propone el verbo “transgenerizar” también con una doble acepción:

1. Analizar y observar el mundo, la práctica artística, el espacio, desde una perspectiva transgénero. Es decir,

---

8 El uso del verbo “to queer” es especialmente notable en las obras de David J. Getsy en relación con el arte abstracto y Christopher Reed sobre el potencial queerificador de la arquitectura (Getsy, 2019; Reed, 1996).

una mirada que desborda el binarismo y practica la fluidez, la inestabilidad, el proceso de la materia física y su in-corporación a la subjetividad individual y colectiva.

2. Hackear, transformar, desencajar, reapropiarse de algo, del mundo, de la práctica artística, del espacio, de los cuerpos para posibilitar un desbordamiento de las categorías binarias y un contagio tumultuoso de las corporalidades fluidas, excesivas y cloacalizadas<sup>9</sup>

### I.1.2. LA CARNE TRANS\*

El investigador trans e intersex argentino Mauro Cabral utiliza el término “narrativa de la carne” en relación con la categoría de la transgeneridad (2006). Como se expone en distintos momentos de esta tesis, lo trans\* o la transgeneridad son prácticas encarnadas, no sólo en el sentido de cuerpo, sino literalmente de “carne”<sup>10</sup> en tanto que material orgánico del que está constituido un cuerpo (Snorton, 2018). La historiadora Susan Stryker utiliza el término “formas atípicas de corporalidad” (2004, p. 214) para explicar la relación simbiótica entre los estudios transgénero, intersex y de diversidad funcional: estas tres ramas de investigación crítica desafían la presunción de normatividad a partir del material cuerpo.

---

9 Lohana Berkings y Marlene Wayar acuñan el verbo “cloacalizar” para nombrar el gesto de tirar a las cloacas con el que la sociedad cisnormativa trata a las personas travestis.

10 Se profundizará en ello en el Capítulo II.

En esta tesis se propone aplicar la idea de desbordamiento a la no normatividad carnal: los procesos de carnalidad trans\* conllevan una expansión de los límites normativos, así como un rebasamiento de las estructuras de organización biopolíticas que sirven a este régimen hegemónico.

El desbordamiento carnal trans\* excede los vínculos sexo-género normativos y provoca otras formas relacionales en las que la carne se expande a través de dispositivos hormonales, depilaciones, neopronombres, prótesis, cirugías, cambios de documentos, maquillaje, cortes de pelo, rupturas de cáscara, avatares, softwares de entrenamiento de voz, tablas de ejercicios, pelucas, etc. No se trata de elementos artificiales que son añadidos a un cuerpo orgánico, lo que reproduciría otra organización ontológica binaria entre inerte y vivo (Povinelli, 2016<sup>a</sup>), sino de considerar la materia como “promiscua e inventiva en sus deambulaciones agenciales: incluso se podría decir, imaginativa” (Barad, 2015, p. 387). El desbordamiento carnal trans\* desafía los binomios cuerpo-tecnología, naturaleza-cultura y expone el potencial de un continuo trans\*material donde las fronteras entre especies, organismos, elementos, cuerpos y tecnologías es poroso, fluido y generativo de nuevas potencialidades afectivas y ontológicas (Alaimo, 2012; Barad, 2015; cárdenas y Chen, 2019; De Blasio y Knouf, 2022; Hayward, 2008; Povinelli, 2016b). Algunos ejemplos de este continuo transmateral: el género colibrí (Farneda, 2016; Shock, 2011), el cambio en el sentido táctil por tratamientos hormonales (Hayward, 2008), la transferencia de *transxenoestrogénos* a través del agua (Ah-King y Hayward, 2013; Haraway, 2012; Hayward, 2008, 2014), la persistencia molecular

en los océanos (Sharpe, 2016). Esta transmaterialidad no significa una identificación de la transgeneridad con lo ciborg (Cárdenas y Fornssler, 2010), entendiendo ciborg en el sentido que le otorga Donna Harway en su célebre “Manifiesto Cyborg” (2020) como una incorporación de las tecnologías al cuerpo humano. Micha Cárdenas y Barbara Fornssler (2010) establecen que la tecnología es la técnica de vida del ser humano, aquello que nos distingue de los demás animales, y que, por tanto, lejos de alejarnos de nuestra humanidad, la utilización de tecnología “nos hace mucho menos ciborgs y más simplemente humanos” (Fornssler, 2010, p. 5).

En *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality* (1989), Jay Prosser define el fenómeno transexual como un diálogo entre cuerpo y narrativas autobiográficas, y formula, desde esta perspectiva, una de las primeras críticas transgénero a la teoría queer (Prosser, 2006). Prosser desafía el concepto de performatividad tal y como lo establece Judith Butler en el *Género en Disputa* y cuestiona la manera en la que la experiencia drag y trans\* es instrumentalizada en los estudios queers. Partiendo de esta crítica, la mencionada historiadora trans\* Susan Stryker, reconoce la cercanía ideológica y genealógica entre los estudios trans\* y la teoría queer, pero propone desvincularse de esta última para poder establecer una identidad y una historia propia. Para Stryker, la teoría queer privilegia las identidades y las orientaciones sexuales como formas principales y casi exclusivas de desafiar el régimen heteronormativo (2004, p. 212). La activista Lohana Berkins (1965-2016), una de las fundadoras del imponente movimiento travesti argentino expone así sus diferencias con un movimiento queer centrado en las siglas LGB:

Con frecuencia quedamos sumidas en un discurso gay lésbico y aun cuando hace muchos años se agregó la T, nuestra representación es aún frágil, nuestras demandas no son siempre incorporadas, nuestras conquistas son invisibilizadas y la T termina siendo una respuesta políticamente correcta de personas bienpensantes. Quiero decir, no necesitamos recurrir a la teoría queer para pensar en la exclusión; la tenemos a la vuelta de nuestra propia esquina (Berkins, 2013, pp. 91-92).

Así, aunque la teoría queer se acerque, y comparta análisis con los estudios transgénero, participa en la invisibilización de otros procesos de disidencia que emergen de la materialidad corporal. Para Stryker, Prosser y otros autores que iré introduciendo, el objeto de estudio transgénero es la materialidad del cuerpo no-normativo y las condicionamientos socioeconómicos y políticos que la sociedad cisheteronormativa impone a ese cuerpo:

Los mejores estudios transgénero son como otros campos académicos interdisciplinarios comprometidos con la justicia social, por ejemplo la *teoría crip* o la teoría crítica de la raza, que investigan cuestiones sobre la diferencia encarnada, y analizan cómo estas diferencias se transforman en jeraquías sociales -sin jamás perder de vista que “diferencia” y “jerarquía” no son nunca simples abstracciones-; son sistemas de poder que operan en cuerpos reales, capaces de producir dolor y placer, salud y enfermedad, castigo y recompensa, vida y muerte (Stryker, 2008, p. 3)

Por ello, aunque los estudios transgénero compartan una genealogía y análisis con la teoría queer, se sitúan políticamente más cerca de otras disciplinas centradas en el aspecto material del cuerpo y la experiencia de la “diferencia encarnada”. De acuerdo con Stryker, la teoría transgénero se basa en que todos los sistemas

hegemónicos “conlleven la violación cultural de toda la carne” (2006, 254). El uso aquí del término “carne” (flesh en inglés) es explícito: reenvía a un proceso de descuartizamiento que justifica la deshumanización de la persona o de una comunidad completa y señala unos lazos genealógicos de la teoría trans\* que van hasta la gramática Afropesimista de Hortense Spiller.

En su influyente artículo “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book” (1987), la crítica literaria y feminista Negra Hortense Spillers denomina “atomización” a este proceso de división de “la carne” cautiva hasta desposeerla de toda característica humana y, por tanto, del reconocimiento como tal. Esta estrategia de desmembración de la persona en trozos de carne transforma a la persona en simple mercancía, ya sea con un valor económico, político o epistémico.

La “atomización” rentable de los cuerpos cautivos ofrece otro ángulo en la carne dividida: perdemos toda pista o sugerencia de una dimensión ética, de una relación entre el ser humano y sus formas anatómicas, entre una persona y otra, entre una persona y las instituciones culturales. (Spiller, 1987, p. 68)

A partir del análisis de Hortense Spiller, el investigador trans\* afroamericano C. Riley Snorton propone una serie de conexiones históricas entre los procesos de atomización de la carne negra y de la carne trans\* y establece una genealogía de la violencia carnal que identifica las necropolíticas de la esclavitud como ancestras de las violencias carnales contra los cuerpos trans. Retomando el caso expuesto por Spiller, Snorton describe la investigación ginecológica del doctor James Marion Sims como

ejemplo de la utilización y desgenerización de los cuerpos de mujeres negras esclavizadas. Sometidas a pruebas quirúrgicas sin anestesia y sin protocolos, es sobre la carne de estos cuerpos que Sims experimenta y consolida los conocimientos y utensilios de la ginecología moderna que aún se usan hoy en día (Snorton, 2017, pp. 17-53). Investigadoras feministas como la propia Spiller, Saidiya Hartman, y Christina Sharpe han señalado cómo la atomización está estrechamente ligada a un proceso simultáneo de desgenerización e hipersexualización del cuerpo de la mujer Negra<sup>11</sup>. En su estudio, Snorton se posiciona junto con estas autoras dentro de una perspectiva Afrofeminista.

Pese a su nombre, el Afropesimismo no se trata de una corriente pesimista, sino de un cuadro de análisis que desmitifica el fin de la esclavitud y se opone a la ficción de libertad e igualdad que impera en la construcción de los estados modernos. La perspectiva Afropesimista afirma que las herramientas de sumisión, control y mercantilización de los cuerpos esclavizados Negros continúa hoy en día con estrategias adaptadas a la época actual. Por ejemplo, Saidiya Hartman en su texto “Venus in Two Acts” establece una conexión entre los protocolos mercantiles del comercio de esclavos y el complejo industrial penitenciario en EE.UU: en ambos casos el cuerpo Negro existe sólo al ser marcado por la violencia institucional que lo designa como objeto productor y no como sujeto agente (2008). El pensamiento Afropesimista tiene una influencia capital en perspectivas de emancipación contemporánea ya sean

---

11 Se utiliza la letra mayúscula al tratar la opresión racial del sistema blanco supremacista contra la comunidad Negra.

feministas, descoloniales, queers o en el caso que nos interesa para esta tesis, transgénero.

Una noción importante del Afropesimismo es el reconocimiento de una gramática de la resistencia heredada y aún persistente hoy en día. Jack Halberstam crea el término “archivo de la resistencia en la sombra” (shadow archive of resistance) para denominar a este conjunto de tácticas “que no hablan en el lenguaje de la acción y el momentum, sino que se articulan en términos de evacuación, rechazo, pasividad, no devenir, no ser” (Halberstam, 2011, p. 129). Esta resistencia “débil” o “en las sombras” se escinde del discurso normativo de la acción heroica y preconiza la pasividad como estrategia de supervivencia contrahegemónica. Este archivo en las sombras es importante a la hora de reflexionar sobre las acciones transgeneradoras del espacio: qué gestos o falta de gestos provocan una desorientación espacial y corporal, cómo definir el gesto o la falta de gesto como acción disidente, etc. C. Riley Snorton aboga por una investigación histórica de esta gramática de resistencia en torno a las experiencias de personas que se han hecho pasar por otra raza y otro género. Utilizando archivos, textos literarios, obras de afrofuturismo, imágenes etc, Snorton analiza el vínculo y la interseccionalidad carnal de la experiencia trans afroamericana. En *Negra por los cuatro costados: Una historia racial de la identidad trans* (2019), el historiador describe las experiencias de fugitivxs afroamericanxs que, cambiando de raza y género, consiguen escapar del régimen esclavista. Por ejemplo, Ellen y William Craft huyeron en 1848 de la plantación donde eran esclavos y consiguieron llegar hasta Filadelfia sin ser aprehendidos. Para conseguirlo, Ellen se hizo pasar por un rico plantador blanco acompañado

de su esclavo William. A partir del análisis de estos eventos y haciendo una relectura transfeminista de los planteamientos de Spiller, Snorton identifica “la carne” como elemento indispensable para comprender la racialización de la construcción de género cis-heteronormativa y explicar la inestabilidad de la taxonomía de raza y género (Snorton, 2017, pp. 75-77). Gracias al estudio de los casos de fugitivos, Snorton establece el passing como una técnica de supervivencia del archivo de las resistencias Negra y Trans\* (Snorton, 2009, p. 80). Para Snorton, el fugitivo es aquel que huye de un sistema opresor, esclavista y cisheteronormado<sup>12</sup>: el fugitivo huye de aquello que conoce con la esperanza de llegar hasta otro sitio, el otro lado, o algún lugar desconocido pero anhelado de libertad. El passing, lejos de ser un proceso de normalización, de invisibilización, o de falsedad es una estrategia, “una postura llena de esperanza que sostiene la habilidad para articular la identidad Transexual en la cara de los discursos de medicalización y las malas lecturas sociales” (Snorton, 2009, p. 89). De esta manera el investigador estadounidense rescinde el carácter binario o binarista de la acepción homonormativa de passing y lo posiciona como una orientación hacia “un futuro aspiracional que implica una práctica individual en el presente” (Snorton, 2009, p. 89). La idea de “carne”, con la connotación de atomización y deshumanización, se vincula a la práctica política a través de la práctica del passing, es decir de la ocupación consciente de un territorio/cuerpo/identidad que

---

12 Para Snorton y Jin Haritaworn (Snorton y Haritaworn, 2013) vivimos en un estado de emergencia permanente: asesinadx, medicalizadx, expuestxs a cualquier cambio de gobierno para ser robadx de nuestros derechos, violentadx en las calles y por las instituciones, silenciadx por políticas administrativas (Snorton, 2017, pp. vii-x).

el discurso hetero y homonormativo nos niega. Pasar, como verbo intransitivo, no conduce a un objeto preciso, sino que es una acción continua de atravesamiento que no es tampoco ni confrontativa ni especialmente activa. El gesto de passing, reivindicando la propuesta de Snorton, es una respuesta de rehumanización casi imperceptible, en la que la carne trans\* se apropia de los discursos hegemónicos para ir allá donde desea.

### I.1.3. VISIBILIDAD Y VIOLENCIA: PARADOJAS CONTEMPORÁNEAS

Como se ha descrito anteriormente, el 9 de junio de 2014 la portada de la revista Times describía, el movimiento transgénero como “la próxima frontera de los derechos civiles en América” e identificaba ese año, como “The Transgender Tipping Point”, el punto de inflexión transgénero. A la derecha de ese titular escrito en negro, resaltaba la foto a cuerpo completo con un vestido azul satinado y ajustado de la actriz y activista trans afroamericana Laverne Cox, recientemente nombrada persona del año por la misma revista.

En el artículo homónimo, la periodista Kate Steinmetz declaraba que “esta concienciación está creando nuevas posibilidades” (Steinmetz, 2019) tras describir una serie de medidas educativas, legislativas y administrativas que al visibilizar la experiencia trans\* estaban mejorando las condiciones de vida de las personas transgénero.



Figura 1. Peter Hapak (2014), *Laverne Cox*

Sin embargo, hoy en día, 2024, la situación es muy diferente a lo que prometía esa portada en el Times. Según el “Observatorio de Personas Trans Asesinadas” en el período 2008-2022, 14 personas trans\* y género-disidentes han sido asesinadas en España, 375 en EE.UU., 649 en México y 1741 en Brasil. Sólo en el año 2022, 36 personas trans\* han sido asesinadas en EE UU, 51 en México, 77 en Brasil y ninguna en España<sup>13</sup>.

---

13 Las cifras son monitorizadas en su página web: [transrespect.org](https://transrespect.org).

En una conversación con CeCe McDonald<sup>14</sup> y Toshio Meronek<sup>15</sup>, la reconocida activista trans afroamericana Miss Major Griffin-Gracy<sup>16</sup> escribe:

La gente en todo el mundo estaba maravillada por la portada de Laverne. Sin embargo, para las chicas que tienen que vivir en la calle y que están aterrorizadas, esto no fue algo que mejoró su existencia. Me he dado cuenta de que, desde que eso ocurrió, ha habido más chicas asesinadas o violentadas porque la gente que quiere hacer este daño no puede llegar a Laverne Cox. Ella está en un mundo al que ni siquiera pueden soñar con acercarse, está fuera de su alcance, con todos los medios de seguridad que tiene. Las chicas como yo, no tenemos seguridad. Así que a alguien le puede molestar de verdad que lo trans esté ganando aceptación y pensar “oh hay una chica trans en la portada del Times; oh

---

14 CeCe McDonald es una activista trans afroamericana que fue encarcelada en 2012 por asesinato. En 2011 McDonald se dirigía a una tienda a medianoche junto a unos amigos cuando fue increpada por un grupo de jóvenes blancos con insultos racistas y transfobos. Al ser agredida físicamente por uno de ellos, McDonald sacó unas tijeras de su bolso y apuñaló a su agresor, resultando en su muerte. McDonald fue condenada por asesinato, aunque la defensa y los colectivos activistas invocasen la defensa personal contra un delito de odio. Su caso fue emblemático para la comunidad Trans en EE.UU y gracias a la presión activista y mediática su pena fue finalmente reducida a 41 meses, que pasó en una cárcel de hombres.

15 Toshio Meronek es un periodista trans\* especializado en políticas trans\* y queer radicales en relación con el tema de la vivienda

16 Miss Major Griffin-Gracy es una activista trans afroamericana, amiga y compañera de Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson con quienes participó en la revuelta de Stonewall. Griffin-Gracy es fundadora de colectivos y organizaciones lideradas por mujeres trans de color que luchan contra el complejo industrial penitenciario, la criminalización del trabajo sexual y la precarización de la vida de las personas trans de color.

allí hay una de esas perras trans” y va y la mata. Otra mujer trans paga el precio de lo que los medios de comunicación están aplaudiendo y de lo que hace feliz a todo el mundo. Hay dos caras en cada jodida moneda; nada es tan simple como parece. Ahora, cómo negociar eso, o mediarlo con cuidado, es difícil de hacer. (Gosset et al., 2017, p. 26)

El periódico estadounidense *The Washington Post* contabilizaba a fecha del 17 de abril 2023, 498 proyectos de ley anti-trans frente a los 156 que se habían propuesto en todo 2022 (Shin et al., 2023). Sólo desde enero a marzo del 2023 se han aprobado en EE.UU. más leyes anti-trans que en todo 2022 (Sprayregen, 2023). Estas leyes van desde la prohibición o restricción al acceso a los cuidados sanitarios de reasignación de género<sup>17</sup>, prohibición de participación en actividades deportivas escolares y universitarias<sup>18</sup>, prohibición de acceso a aseos públicos que no sean del género impuesto<sup>19</sup>, represalias contra profesionales de la salud y educación que participen o no denuncien comportamientos transgénero en menores o adultos<sup>20</sup>, prohibición de participación en espectáculos que incluyan la “impersonificación” de otro género<sup>21</sup>. Si bien es

---

17 Utah SB16, Mississippi HB 1125, Dakota del Sur HB 1080, Tennessee SB 1, Arkansas SB 199, Iowa SF 538, Georgia SB 140, West Virginia HB 2007, Kentucky SB 150, Idaho HB 71

18 Wyoming SF 133, Dakota del Norte HB 1249 y HB 1489

19 Arkansas SB 270, Iowa SF 482, Idaho SB 1100

20 Utah SB 100, West Virginia HB 3042, Kentucky SB 150

21 Arkansas SB 43, Tennessee SB 3

posible explicar una parte de las cifras crecientes de violencia con el argumento de que antes no se tenía en cuenta la identidad trans\* de la víctima o de que antes no se reportaban muchos casos de violencia, lo cierto es que se observa un preocupante aumento de propuestas de legislaciones anti-trans\* en los EE.UU. En España, donde acabamos de celebrar la aprobación de la Ley Trans, el backlash es incesante.

Esta “paradoja de la visibilidad trans\*” como la denomina Stephanie Berberick (Berberick, 2018) se construye desde dos vértices: por un lado, una mayor visibilidad y representación de personas transgénero en posiciones de capital cultural, mediático o político, y, por otro lado, un incremento de la violencia física y legislativa contra los cuerpos trans\*.

Lxs comisarixs Reina Gosset, Eric Stanley y Johanna Burton analizan esta paradoja en su libro *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* (2017), compendio de ensayo sobre las políticas de visibilidad trans\* en el contexto artístico de los EE.UU. Estos autorxs utilizan el término *trap door* (puerta trampa) en referencia a la frase de Foucault “la visibilidad es una trampa” (Foucault, 2002, p. 375). Como explica Foucault en referencia al panoptismo, la visibilidad es una estrategia del régimen disciplinario que permite controlar las acciones y los movimientos de los cuerpos (Foucault, 2002, p. 366). Desde esta perspectiva, las políticas reformistas LGB que desde los años 70 han puesto demasiada confianza en las políticas de visibilidad, han construido una narrativa homonormativa dócil y cómoda para el régimen cisheteronormativo neoliberal. Dean Spade analiza la problemática

de estas políticas de visibilidad en su libro *Una vida normal*, donde critica el desempeño de las organizaciones hegemónicas LGB porque las personas gays, lesbianas y bisexuales sean integradas en la sociedad a través de un proceso de asimilación y normativización (Spade, 2015, pp. 51-53). Spade expone tres problemáticas respecto a estas políticas:

1. Que la experiencia trans\* sea equiparada a la experiencia LGB provocando así un borramiento de las violencias propias que viven las personas trans\* (2015, p. 51);
2. Que la visibilidad se centre en individuos y no en políticas comunitarias, creando una dicotomía entre aquellas personas trans\* ideales e integradas en el modelo cisheteronormativo, y aquellas que no lo son y a las que se les pide que se reformen de manera individual (2015, p. 53);
3. Que las leyes que protegen a las personas trans\* se centren en un modelo agresor/víctima y por tanto se obvие el carácter sistémico de la transfobia y se pasen por alto las violencias estructurales, así como las microagresiones constantes (2015, p. 57).

Las palabras de Miss Major Griffin-Gracy retoman los argumentos de Dean Spade desde un activismo de la calle: por un lado, están las personas trans\* elegidas por los medios de comunicación y los dispositivos de visibilidad hegemónicos para representar la cara amable del colectivo, y por otro lado están las

personas trans que por contexto y situaciones de violencia sistémica interseccional se encuentran, en contraste con las buenas trans\*, aún más expulsadas del centro cisheteronormativo. Puesto que la transfobia y el racismo no han sido eliminados, ya que las leyes se centran en el delito puntual y no en la estructura sistémica de la opresión, las personas trans\* no-asimilables reciben una violencia más explícita (que no mayor): no sólo se les castiga por ser trans\* sino por no seguir el ejemplo de las personas trans\* integradas. Es importante aclarar que toda persona trans\* vive violencia, esté o no integrada, sea o no asimilable. La violencia transfóbica y cisexista es una constante en el diario de las persona género disidentes, sólo que esta violencia toma distintas formas según la capacidad del sistema y de los agresores para llevarla a término.

En 2020, seis años después de su portada en Times Magazine, Laverne Cox fue agredida en un parque mientras paseaba. El agresor la detuvo y le preguntó en tono desafiante si era hombre o mujer, tras lo cual pegó al acompañante de Cox y salió huyendo. En una entrevista realizada con el diario BBC, Cox afirma: “No estás segurx si eres una persona trans. Obviamente lo sé bien. [...] No importa quién seas. Puedes ser Laverne Cox, o lo que sea. Si eres trans, vas a vivir cosas como esta” («Laverne Cox says “it’s not safe if you’re a trans person” after attack», 2020).

La pregunta del agresor de Cox es clave para comprender la violencia ejercida contra las personas trans y de qué manera el régimen visual panóptico opera en esta violencia. Esta pregunta tiene un doble objetivo: por un lado, expresar que la persona trans\* que no pertenece y exigir que la persona se autoidentifique dentro

de una de las dos categorías del régimen binario cisheteronormativo. Como ha sido mencionado con anterioridad, los cuerpos trans\* están sometidos a dispositivos de “atomización” que los desmiembran en “carne” y justifican los procedimientos administrativos, médicos, legales y sociales de deshumanización. En el caso de los cuerpos trans\* este proceso está focalizado en los órganos genitales.

En su libro *Whipping Girl*, Julia Serano describe como “*generización*” al proceso por el que “activa y compulsivamente asignamos géneros a todas las personas a partir de unas pocas pistas visuales y auditivas” (Serano, 2007, p. 121). La categorización de género, como Serano describe, no se hace por los órganos genitales, sino que se realiza por un rápido escaneo visual primero de las características sexuales secundarias de la persona (voz, estructura corporal, vello, pecho, etc) y segundo por los elementos de la expresión de género (ropa, gestos, tono, etc) (2007, p. 121). Utilizando este texto, An Millet analiza el proceso por el que se clasifica el género de lxs pacientes del sistema sanitario a partir de un rapidísimo análisis visual (2020).

En este escaneo se busca medir la coherencia de las características sexuales secundarias y de la presentación de género con unos patrones binarios socialmente establecidos. Según Millet, la experiencia trans\* está condicionada por un proceso de “enrarecimiento”: en el examen visual algo se identifica como raro, como fuera de lugar, y provoca una alarma cognitiva que conlleva la identificación de la persona como trans\*. El hecho de que la experiencia trans\* sea más visible en los medios de comunicación conlleva que lo que antes podía pasar por una extrañeza individual,

ahora sea identificado como una prueba visual de la condición transgénero de la persona<sup>22</sup>.

La violencia se ejerce desde esta percepción de aquello que no concuerda con la norma: el enrarecimiento (incoherencia con la norma) es lo contrario del *passing* (aparente coherencia con la norma) y puede ser tanto una opción política elegida como una etapa vulnerable dentro de un proceso de transición<sup>23</sup>. El enrarecimiento es la identificación por parte de la sociedad cisheteronormativa de una serie de características que no concuerdan y por tanto desafían el discurso binario naturalizante. La violencia transfóbica utiliza lo que Talia Mae Bettcher denomina “políticas de la Ilusión” para justificar la violencia contra las personas trans\* (Bettcher, 2007, p. 43). El estereotipo de la persona transgénero como mentirosa, como falsa porque supuestamente se hace pasar por un género que en realidad no es el suyo, es producto del régimen cissexista que

---

22 Esta visibilidad es compleja ya que no es exclusiva a la experiencia trans\*. Programas como Ru Paul Drag Race han popularizado estrategias del drag queen, que a menudo se malinterpretan como prácticas transfemeninas, y han hecho que las mujeres trans sean más vulnerables a la rarificación. Lo que es quizás más grave, estos programas han servido a menudo como plataforma de discursos transfóbicos. La presión de la comunidad activista trans consiguió que Ru Paul publicase una disculpa en 2018.

23 No he encontrado ningún análisis que examine la violencia sufrida por las personas trans\* en relación con el momento de transición en el que la persona se encuentra. Sin embargo, esta es una conversación recurrente en distintos grupos de Reddit (r/TransyTalk, r/trans, r/asktransgender, r/fm, r/honestransgender, r/NonBinary, r/TransLater, etc) e incluso en obras literarias como *Stone Butch Blues* (1993) de Leslie Feinberg. En esta novela Feinberg describe cómo la violencia se modifica (que no desaparece) según el grado de “rareza” que los violentos identifican en el personaje.

requiere que la “expresión de género represente el estatus genital” (Bettcher, 2007, p. 43). Esta retórica del engaño culpabiliza a la persona trans\* de la agresión cometida contra ella y produce una aplicación forzosa de la identidad de género impuesta. De acuerdo con este estereotipo la persona trans\* miente sobre su “verdadera” identidad. En términos de visibilidad, tanto revelar cómo ocultar justifican la violencia tránsfoba contra la persona:

Por un lado, la visibilidad produce una posición en la que lo que una hace se representa como un engaño, una pretensión o un disfraz. Algunas de las dificultades con esta postura son: (1) que nuestra vida sea considerada como ficticia; por tanto (2) que no se nos tome en serio; (3) ser tratadas con condescendencia; y (4) ser el objeto de violencia incluso de asesinato. (Bettcher, 2007, p. 50)

Sin embargo, el ocultamiento también tiene consecuencias:

(1) vivir en un miedo constante a ser expuesta, a la violencia extrema, a la muerte; (2) ser tratada como una mentirosa (posiblemente a través de la exposición genital forzada); (3) ser objeto de violencia incluso de asesinato; y (4) ser tomada como responsable de esta violencia. (Bettcher, 2007, p. 50)

De una manera similar, Dean Spade, profesor de derecho y fundador del proyecto Sylvia Rivera, define en tres etapas la violencia que el sistema cisheteronormativo ejerce contra las personas trans\*:

1. Una muerte en vida al desposeer al individuo de sus derechos humanos,
2. Un asesinato físico con ensañamiento,

3. Un borrado mediático de la identidad trans\* de la persona.

En su análisis de las economías de la muerte implicadas en los transfeminicidios acaecidos en México, la filósofa Sayak Valencia expone el caso de Paola Sánchez Romero o Paola Buenrostro, mujer trans asesinada de dos balazos en Ciudad de México en el 2016. El asesino atrapado por las compañeras trans\* de Paola mientras huía de la escena del crimen con la pistola, fue liberado al cabo de dos días por falta de pruebas<sup>24</sup> (Valencia, 2019). De una manera muy similar, la escritora y activista trans\* Alana Portero define como “doble muerte” el asesinato de la trabajadora sexual trans brasileña Paloma Barreto en Avilés el 20 de septiembre del 2019 (Portero, 2019). Portero describe un primer asesinato por 15 puñaladas y un segundo a manos de los medios de comunicación, y, sobre todo, de un feminismo transexcluyente que minimiza, cuestiona y borra la violencia extrema diaria contra las personas trans. Esta violencia afecta mayoritariamente a mujeres trans\* racializadas y trabajadoras sexuales.

Utilizando la obra del filósofo italiano Giorgio Agamben, se propone comprender la experiencia trans\* desde el concepto de nuda vida y los tres lugares mencionados por Stryker, la prisión, el hospital psiquiátrico y el cementerio (Fellman, 2021) como

---

24 El asesinato de Paola Buenrostro provocó importantes disturbios en Ciudad de México y propició la organización de un activismo trans\* en México. En la sección 2.5.2 de este capítulo se describe la construcción del Mausoleo Tiresias en honor a Buenrostro y las movilizaciones trans\* encabezadas por su amiga y testigo de su asesinato, Kenya Cuevas.

espacios de materialización del estado de excepción (Agamben, 1998). Daniel J. García López en su artículo “El fin de todos los derechos: el cuerpo viviente como umbral de la democracia” (García López, 2018) analiza la violencia médica y social contra los cuerpos intersex a partir del análisis de Hannah Arendt y Giorgio Agamben sobre la situación de las personas refugiadas. Como Arendt y Agamben escriben, los derechos humanos fueron creados para proteger a aquellas personas que por situaciones de violencia habían sido despojadas de sus derechos de ciudadano: allá donde el estatus de ciudadano no puede proteger a la persona, el derecho humano se dispone como algo inalienable a la categoría humana. Sin embargo, como demuestra el análisis de las condiciones de vida de las personas refugiadas, los derechos humanos se han convertido en herramientas políticas y nacionales (Lechte y Newman, 2012).

Las personas refugiadas y las personas migrantes, dependen de instituciones, organizaciones con intereses políticos y económicos estatales para obtener derechos humanos, algo que debería ser inalienable (Agamben, 2000; Lechte y Newman, 2012). La pérdida de los derechos humanos es justificada por los gobiernos, instituciones u organizaciones a través de la imposición del estado de excepción. En el estado de excepción, todos los derechos humanos quedan suspendidos y la persona se ve reducida a la situación de “nuda vida” o de vida en el sentido biológico (Agamben, 1998). Es en este estado de excepción que la necropolítica se articula y se implementa. García López propone utilizar estos dos conceptos interdependientes para analizar la situación medicolegal de las personas intersex en España.

La nuda vida (zoè) es el producto, precisamente, de esta máquina, aquella que soporta el nexo entre derecho y violencia: una vida insaclicable pero expuesta a la muerte. Y esta exposición, cuando el estado de excepción se convierte en regla, se produce en el campo de concentración. Este es la materialización del estado de excepción. ¿Y si este estado de excepción no sólo produjera la unión entre derecho y violencia, sino que, además, se realizara en el interior del cuerpo humano? (García López, 2018, p. 234).

García López plantea que, en el caso de las personas intersex, las instituciones medicolegales normativas imponen un estado de excepción desde y por el cuerpo, lo que justifica las violencias quirúrgicas y la suspensión de los derechos a la autonomía corporal de estas personas. Un análisis similar puede hacerse de la experiencia trans\* que C. Riley Snorton y Jin Haritaworn califican de estado de emergencia permanente (Snorton y Haritaworn, 2013): asesinadx, medicalizadx, expuestxs a cualquier cambio de gobierno para ser robadx de nuestros derechos, violentadx en las calles y por las instituciones, silenciadx por políticas administrativas, vilipendiadx por los medios (Snorton, 2017, pp. vii-x).

Una situación similar ocurre en el caso de los cuerpos transgénero, cuyos derechos a la vida vivible fluctúan según los gobiernos, los cambios de leyes, los protocolos regionales, la edad, la situación laboral, etc. Los espacios citados por Stryker, la prisión, el hospital psiquiátrico y el cementerio reenvían a las formas más explícitas y utilizadas por los poderes cisheteronormativos para imponer un estado de excepción constante sobre los cuerpos trans\*. Además de lugares concretos, estos espacios aluden a la experiencia diaria de la privación de libertad, de psiquiatrización,

medicalización y patologización, de la experiencia constante de macro y microagresiones. En este sentido, es importante comprender estos espacios no sólo como edificios o lugares específicos, sino como dispositivos de la necropolítica antitrans\*. La condición necropolítica es el contexto cotidiano de los cuerpos trans\* y de los espacios que habitamos. En su libro *Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence, Death and the Trans of Color Afterlife* los autores Riley C. Norton y Jin Haritaworn expanden los dispositivos de violencia contra los cuerpos trans\*, específicamente de las personas transgénero racializadas y precarizadas, apelando a la noción de necropolítica definida por el filósofo camerunés Achille Mbembe<sup>25</sup> (Snorton y Haritaworn, 2013). De esta manera, Norton y Haritaworn definen como necropolíticos mecanismos tales como el homonacionalismo europeo, la gentrificación y “revitalización” urbana, y la imposición de una narrativa transgénero sistémicamente blanca y normalizante que utiliza el asesinato de las personas trans\* más marginalizadas para generar “sujetos transgénero respetables” (74).

---

25 En su célebre análisis del sistema necropolítico, el filósofo camerunés Achille Mbembe señala el derecho a decidir quien vive y quien muere como “última expresión de la soberanía” (11). Si bien a veces se trata de una muerte física (como las muertes de migrantes en el Mediterráneo), Mbembe expone que el objetivo del sistema necropolítico es la muerte-en-vida, desposeer a los individuos de todos sus derechos como ciudadanos y reducirlos a lo que el filósofo italiano Giorgio Agamben denomina “nuda vida”: la vida como energía biológica desprovista de cualquier característica de humanidad. El sistema necropolítico se caracteriza por la eliminación de los derechos al “hogar” o espacio de pertenencia seguro, a la decisión sobre su propio cuerpo y al estatus político (21). Mbembe propone que este mecanismo surge en Occidente con el sistema esclavista y se extiende desde entonces, a todas las acciones políticas, jurídicas y económicas que “perciben al Otro como una amenaza para mi vida” (18). Esta percepción de amenaza justifica la muerte sistemática de ese otro.

La necropolítica antitrans\* no está limitada al acto de asesinato o muerte, sino que incluye todos aquellos dispositivos sociales que precarizan las vidas de las personas trans\* ya sea económica, emocional, material, física y/o relacionalmente. Esta precarización además se alimenta tanto del contexto personal (relaciones familiares, acceso a comunidad, etc) como por el cruce interseccional de otros vértices de opresión/privilegio: raza, clase, diversidad funcional, edad, religión, nacionalidad, estatus, etc.

Basándose en el análisis de la violencia sistémica e interseccional contemporánea, Snorton califica de emergencia permanente la situación actual de las personas trans y racializadas (Snorton, 2017, pp. vii-x). Dicho de otra manera, el cuerpo se convierte per se en la justificación para que las instituciones y discursos hegemónicos desposean a las personas de sus derechos humanos. Este es el caso de las personas trans\* cuyos cuerpos se transforman en dominio del estado de excepción, en el locus donde la desposesión de derechos ocurre.

Por ejemplo, el primer párrafo de la Ley FL S0254 en EE.UU. establece que “las cortes de este estado obtendrán custodia de emergencia sobre cualquier niño presente en este estado si el niño ha sido sometido o está siendo amenazado con ser sometido a prescripción o procedimiento de reasignación de sexo” («2023 anti-trans bills tracker», 2023). En esta ley aprobada en Florida el 17 de mayo del 2023 quedan suspendidos una multitud de derechos del Niño reconocidos por la Convención de las Naciones Unidas: derecho a crecer en su familia, derecho a expresar su opinión, derecho al acceso a servicios de salud, derecho a la información,

derecho a la privacidad, derecho a ser protegidos, derecho a su identidad, etc. (*Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño*, 1989). En este ejemplo es obvio como el cuerpo trans\* infantil se convierte en una excusa para privar al menor de sus derechos fundamentales.

De esta manera, aplicando la noción de “atomización” propuesta por Hortense Spiller, el niño trans\* queda convertido en un pedazo de carne deshumanizado sobre el que toda violencia es justificable (Spiller, 1987, p. 68).

#### I.1.4. LA IMPOSIBILIDAD COMO ÚNICA POSIBILIDAD

El 7 de marzo del 2020 el proyecto *TX-1* de la artista trans/xeno Adriana Knouf despegó hacia la Estación Espacial Internacional a bordo de una nave Falco 9. Dentro de un contenedor especialmente diseñado, viajaban tres esferas de resina de aproximadamente 4 o 5 milímetros de diámetro. La primera contenía un fragmento de una pastilla de spironolactona, un bloqueador de testosterona. La segunda, un trocito de un parche Vivelle Dot que provee estrógeno. La tercera es una esculturita hecha a mano en forma de saludo hacia las otras xenoidentidades no terrestres (Knouf y Contribuidores, 2019). *TX-1* es un viaje de la experiencia trans\* al espacio, entendido aquí como el medio más allá de las lógicas físicas y políticas terrestres. Acompañando a este proyecto, Adriana Knouf escribe varias cartas a un posible interlocutor espacial.

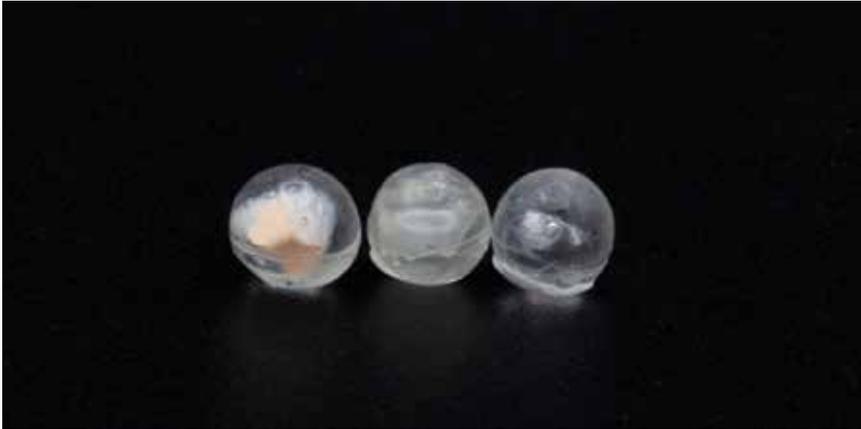


Figura 2. Adriana Knouf (2019), *TX-1*



Figura 3. Adriana Knouf (2019), *TX-1*

Estas cartas se convierten luego en el guión del vídeo *Dear Interlocutor: TX-1* y aparecen publicadas en la página web de Tranxxeno Lab (Knouf y Contribuidores, 2019). Estas cartas nos sirven para conocer tanto el proceso del proyecto como para familiarizarnos con algunas de las premisas de la Xenología, investigación de lo extraño, que Knouf desarrolla en su trabajo<sup>26</sup>:

A bordo de este cohete está *TX-1*, la primera obra de arte que envío al espacio. Incluye fragmentos de mis medicaciones de reemplazamiento hormonal, y espero que signifique un exodus de este planeta para las personas trans, queer y xenotípicas para los que la Tierra no siempre es un lugar agradable. Pero debo decirte un secreto que nunca le he contado a nadie: parte de mí también iba en esa nave. Envié un parche que ya había usado, con células de mi piel muerta. Creo que es la primera vez que sepamos, que parte de la experiencia transgénero ha orbitado alrededor de la tierra, pero realmente no lo sabemos, porque no tenemos ni idea de lo que fue posible en tiempos pasados, antes de que nuestras historias fuesen quemadas. (Knouf y Contribuidores, 2019).

*TX-1* es la primera obra espacial de Tranxxeno Lab, proyecto investigativo fundado por Adriana Knouf cuyo objetivo es explorar las posibilidades artísticas y políticas de la xenología. Tras *TX-1*, Tranxxeno Lab ha desarrollado otros proyectos, entre ellos *TX-2 Moonshadow*<sup>27</sup>, un satélite especulativo que explora las

---

26 Knouf define “Xenología: el estudio, análisis y desarrollo de lo extraño, de lo alienígena, de lo otro. Xenologista: aquel que estudia lo xeno. Un término de la ciencia ficción, un término de dato científico”. (Knouf, 2021).

27 El título de la obra, *Moonshadow* hace referencia a la revista con el mismo nombre publicada por Angela Douglas y Transexual/Travestite Action Organization (TAO) de 1972 a 1980.

futuridades decoloniales queer, trans y no-humanas en Marte y *Xenological Entanglements 001: Eromatase*, una serie de performances e investigaciones que incluye la fabricación de un simulador de micro-gravedad<sup>28</sup> que permite a un cuerpo designado masculino, producir los niveles de estrógeno necesarios para feminizarse sin depender de la industria farmacológica<sup>29</sup>. En la página web, Tranxxeno Lab se presenta como:

(...) un laboratorio de investigación artística nómada que promueve la confusión entre las entidades trans (a través, entre, más allá) y las xeno (extrañas, alienígenas, otras). Nos interesan, entre otras cosas: las futuridades queer y trans; el arte espacial; comprometernos con satélites y drones; la intersección entre tecnologías antiguas y modernas; encuentros con lo no-humano como las plantas, los líquenes y las inteligencias artificiales; prácticas de cuidado con los mismos. Escribimos, investigamos, hacemos, escuchamos, construimos, dormimos, bailamos, luchamos, perseveramos. (Knouf y Contribuidores, 2019).

Las cartas que Knouf escribe a su interlocutor xenotípico resuenan con referencias a Semilla Terrestre, el proyecto espacial que la escritora lesbiana afroamericana Octavia Butler narra en su saga de las Parábolas (*La Parábola del Sembrador*, 1993; *La Parábola de los Talentos*, 1998). En estas obras, específicamente en *La Parábola del Sembrador*, Octavia Butler describe un país, EE.UU., en el que

---

28 Las instrucciones para construir este simulador de micro-gravedad o Clinostat están en código abierto en la página web de Tranxxeno Lab: <https://tranxxenolab.net/projects/clinostat/>

29 Para más información sobre la complejidad y la investigación de este proyecto desarrollado durante la residencia “Biofriction” en Eslovenia: <https://tranxxenolab.net/projects/eromatase/>

la violencia de las estructuras sociopolíticas y económicas hacen la vida invivible para la gran mayoría de la población. Butler describe la Tierra como el lugar de vida precaria y el Espacio como el cosmos de posibilidades. La protagonista, Lauren Olamina crea una comunidad espiritual llamada Semilla Terrestre que se autogestiona en torno a prácticas socioeconómicas disidentes. Se trata de una colectividad denominada Bellota, en la que lxs habitantes practican formas de vínculos, trabajo y economía no normativas. El objetivo común es abandonar la Tierra en un futuro próximo e instalarse en las estrellas. Knouf invoca explícitamente a Semilla Terrestre en sus cartas:

La espiritualidad de Semilla Terrestre creada por Lauren Olamina está enraizada en intentar vivir de manera diferente en la Tierra antes de abandonarla. De esta manera la ciencia ficción y la ficción especulativa presentan una manera no sólo de soñar los potenciales de fuera de este mundo, sino de cuestionarse sobre cómo cambiar nuestras vidas en tierra firme. (Knouf, 2021)

La obra *TX-1* de Knouf vuelve a la Tierra después de orbitar en la Estación Espacial Internacional durante casi un mes. Sorprendentemente, la obra no se ve afectada por este viaje espacial y vuelve a la casa de la artista. Knouf escribe sus reflexiones a su interlocutor espacial:

*TX1* retornó a la tierra el 07 de abril del 2020. No se quemó al contacto con la atmósfera. No fue desechado. Así que ahora lo tengo en mis manos. Ha cambiado y no ha cambiado. Las cosas que viajan al espacio tienen un aura, un aura que no podemos explicar pero que está relacionado con los otros mundos más allá de nuestra atmósfera. El aura está relacionada con una resiliencia

que dice: nosotrxs podemos ir al lugar donde existir es más difícil y volver, vivxs, más fuertes que antes, con nuevos brotes de posibilidades intentando encontrar un lugar en el suelo. (Knouf y Contribuidores, 2019)

*TX-1* cuestiona las limitaciones espaciales y temporales y apunta hacia las estrellas y hacia la tierra simultáneamente, hacia el futuro, el presente y el pasado confundidos en una espacialidad palimpsestica, donde distintas temporalidades están siempre imbricadas. La propuesta de *TX-1* va más allá de modificar un sistema cisheteronormativo y una espacialidad terrestre normalizadora. El espacio que propone desestabilizar *TX-1* no son los aseos públicos, no son los bares, ni las calles, ni los armarios, ni las escuelas, el espacio que se desea okupar es el cosmos. Alcanzar “lo imposible”, ese cosmos, es simultáneamente una condición y un objetivo de la experiencia trans\* y por tanto de los espacios que okupa.

La noción de “lo imposible” empleada en esta tesis proviene del magnífico texto/llamada a la acción “Building an Abolitionist Trans and Queer Movement with Everything We’ve got” de los investigadores trans\* Morgan Bassichis, Alexander Lee y Dean Spade (2011). Los autores analizan el complejo industrial carcelario desde la perspectiva Afropesimista, es decir como una continuación del sistema esclavista adaptado a nuestra época contemporánea y sus leyes. Desmantelar este complejo requiere inscribirse dentro de una genealogía de pensamiento y activismo radical cuyo objetivo no es nunca la reforma de la desigualdad sino su total abolición. Desde esta perspectiva, Bassichis, Lee y Spade exhortan a *lo imposible* como objetivo y método de las políticas radicales trans\*.

En una época donde miles de personas son asesinadas cada año en nombre de la “democracia”, donde millones son encarceladas “para proteger la seguridad pública”, y las organizaciones LGBT caminan de la mano de la policía en el Orgullo, ser imposibles puede ser lo mejor que tenemos: la imposibilidad es quizás nuestra única posibilidad (Bassichis et al., 2011, p. 36).

Estos autores nos recuerdan cómo lo trans\* es considerado imposible por el discurso normativo médico, legal, social y político pese a la evidencia irrefutable de nuestra existencia. Desde esta posición, Bassichis, Lee y Spade reclaman “lo imposible” como una condición de lo trans\* y demandan al activismo trans\* y queer que actúe desde esa imposibilidad. Sólo así se conseguirán cambios radicales y no meras políticas reformistas. *La imposibilidad* es importante en el contexto del análisis de la experiencia trans y del proceso de transgenerizar porque aún en un término la violencia sistémica negacionista antitrans y la evidencia material, encarnada de que lo trans existe.

La experiencia trans es imposible no sólo porque escapa al sistema regimentado de la cisheteronorma, sino porque su existencia se encuentra en un constante estado de excepción, y puede ser aniquilada, negada, silenciada en cualquier momento (Snorton y Haritaworn, 2013; Valencia, 2019).

En vez de esconderse ¿qué significaría abrazar la imposibilidad de nuestras formas de vida y de nuestras visiones políticas? ¿Qué significaría desear un futuro que ni siquiera podemos imaginar y del que nos dicen que no podría existir jamás? (Bassichis et al., 2011, p. 36).

Los espacios trans\* mantienen esta característica de ser imposibles: emergen de un contexto de violencia y sin embargo existen, a su manera. Los espacios transgenerizados no existen como lugares contruidos y sólidos, sino que, como el cuerpo trans\* son espacios de desbordamiento y cambio constante que se rigen por un principio utópico tal y como lo describe C. Riley Snorton: “un futuro aspiracional que implica una práctica individual en el presente” (Snorton, 2009, p. 89).

## I.2. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA TRANS\*

El análisis de las prácticas artísticas trans\* es un campo de estudio en constante crecimiento específicamente en lo que se refiere a obras de arte que exploran el lenguaje de lo visible: escultura, pintura, cine, vídeo, performance (Metzger y Ringelberg, 2020). Para lxs investigadores Cyle Metzger y Kirstin Ringelberg este interés por el arte visual trans emerge a partir del objetivo de los estudios transgénero por hacer visible las complejidades de la experiencia y existencia trans\* (Stryker, 2006, p. 3). Es importante no confundir este objetivo con el deseo de un incremento de visibilidad: los estudios y los activismos transgénero cuestionan la lógica de que una mayor visibilidad repercute en un mayor reconocimiento de los derechos de las personas trans\* (Archer, 2017; Berberick, 2018; Gosset et al., 2017<sup>a</sup>; Tang, 2017).

Las maneras en las que la práctica artística transgeneriza el espacio y con ello, los cuerpos que lo atraviesan son uno de los

objetivos de estudio de esta tesis. En esta investigación se identifica la transgeneridad como una acción de movimiento. Por ello, en este análisis de mi propia obra se propone analizar los gestos que provocan ese desbordamiento epistémico y ontológico al que se denomina “transgenerizar”. En el contexto del análisis de práctica artística que propone esta tesis se determina que una práctica artística transgeneriza cuando:

- Emplea una perspectiva o mirada transgénero en su aproximación al objeto de estudio y en su propuesta de acción. Y que, al hacer esto,
- Produce un desbordamiento de las limitaciones epistémicas y materiales cisheterobinarias del objeto, provocando que lxs cuerpos con los que interactúa se vean modificadxs, atravesadxs y contagiadxs por esa mirada transgénero.

### I.2.1. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA FRENTE A LA NORMA EPISTÉMICA

Numerosas instituciones académicas y artísticas propugnan la práctica artística como una metodología de investigación legítima, desvinculando el trabajo artístico de una finalidad productiva en favor de una documentación y análisis del proceso. Contreras Lorenzini propone que el arte contemporáneo está viviendo un “giro de las prácticas” (2013, p.72), es decir un momento donde la experimentación, la acción y la expresión corporal cobran el mismo o más valor que el objeto producido. Esta “validación política de los

conocimientos generados por y a través del cuerpo” (74) implica un proceso de cuestionamiento de las epistemes tradicionales que privilegian la generación de conceptos, categorías, sistemas matemáticos y saberes escritos. Sin embargo, la institucionalización de esta metodología de práctica artística también provoca problemas de domesticación y normalización:

La investigación artística actual parece un conjunto de prácticas artísticas [usadas] por artistas predominantemente metropolitanos actuando como etnógrafos, sociólogos o diseñadores sociales. Da la impresión de ser un activo del capitalismo de un Primer Mundo tecnológica y conceptualmente avanzado, intentando actualizar su población a funcionar eficazmente en una economía del conocimiento, y como subproducto, para vigilar también el resto del mundo (Steyerl, 2010, p.2).

Para los investigadores Hito Steyerl, Remedios Zafra, Marat Maharaj y Therese Kauffman es importante diferenciar la práctica artística como disciplina regida desde el interior de las instituciones académicas e institucionales del Arte (Zafra, 2014, p. 98), y la práctica artística como necesidad o desafío frente a las ideologías sociales dominantes. Estos autores exponen que al entrar a formar parte de la maquinaria epistémica institucional, la práctica artística es disciplinada y comodificada por y para el capitalismo cognitivo imperante (Kauffmann, 2011, p. 1). La filósofa española Remedios Zafra introduce un panorama similar en sus obras *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017) y *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura* (2021) donde expone las condiciones de precariedad de los trabajos culturales en un contexto de inmaterialidad donde se exige a lxs

artistas un trabajo continuo de investigación, experimentación y documentación. La demanda continua de proyectos novedosos por parte de las instituciones del arte promueve un clima de explotación y obsolescencia de prácticas en el que lx artista se ve obligadx a generar siempre nuevos procesos que respondan los intereses institucionales (Zafra, 2014, 2021). Por ello, Remedios Zafra, en su análisis sobre la importancia del pensamiento feminista en la práctica artística, expone que esta práctica es independiente y externa a la institución:

(...) la práctica no es exclusivamente la legitimada como tal por el *establishment* artístico, sino, en un sentido más amplio, se tratará de la práctica creativa promovida por cualquier sujeto o colectivo que surge con intención estética, política o reflexiva y no siempre inscrita en el marco de la institución Arte (2014, p. 98).

Para la artista alemana Hito Steyerl, la investigación artística dentro de las instituciones artísticas y académicas corre el riesgo de participar en esta “educación del control” (Kaufmann, 2011, p. 6) y funcionar como una herramienta “disciplinaria: que normaliza, generaliza y regulariza; ensaya un conjunto de respuestas, y en este caso, entrena a la gente a funcionar en un ambiente de trabajo simbólico, diseño permanente y creatividad constante” (2010, p. 4). Frente a esta disciplinarización de la investigación artística, Steyerl propone trazar un recorrido histórico de prácticas artísticas a partir del concepto de “conflicto” (2010, 2).

En su texto “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto” (2010), Steyerl afirma que en el s.XX, la investigación artística ha sido fundamental en las

luchas sociales y los movimientos artísticos asociados a estas luchas. Estas prácticas artísticas no sólo han contribuido a crear un contenido acorde a las reivindicaciones políticas, sino que han producido unas “estéticas de la resistencia” (3) que han permitido desafiar las relaciones establecidas entre arte-poder-conocimiento al generar nuevas maneras de ver, comprender y crear mundos. En concreto, Steyerl describe el trabajo de artistas soviéticos (Dziga Vertov, Varvara Stepánova, Pavel Tretyakov, Liubov Popova y Aleksandr Ródchenko) como ejemplo de las maneras en las que una metodología de práctica artística de investigación puede promover nuevas experiencias de percepción y desestabilizar ideologías normativas.

En el contexto de esta tesis doctoral, es pertinente añadir artistas cuya experimentación gráfica desafía nociones de género y sexualidad normativas, como la artista austriaca Hannah Höch (1889-1978) y la fotógrafa francesa Claude Cahun (1894-1954). En ambos casos, las prácticas del collage y de la edición fotográfica experimental forman parte de una investigación sobre la representación de corporalidades que no se ajustan a los sistemas cisheteronormativos y patriarcales de la época. En esta dirección, la investigadora austriaca Therese Kaufman aboga por una epistemología interseccional que vincule las praxis queer, feministas y decoloniales y que estaría “encargada de preguntar qué es lo que los sistemas de conocimiento tradicionales no preguntan” (2011, p. 6).

Una de estas preguntas-que-no-se-preguntan es la manera en la que la generación de conocimientos y pensamientos se producen

y la jerarquía que se construye sobre la legitimidad epistémica de las prácticas de investigación. Diana Taylor y José Esteban Muñoz, ambos investigadores en el Centro de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, han denunciado esta jerarquización como herramienta de un discurso colonial, racista y sexista que menosprecia las prácticas encarnadas y orales frente a las prácticas de la escritura y de lo permanente (Muñoz, 1999, 2020; Taylor, 2003, 2006). Aducen que la práctica artística encarnada como investigación es menos reconocida porque, dentro de un sistema epistémico occidental y patriarcal, las metodologías fundadas en datos y registros tienen un mayor valor científico. Exponen que las comunidades no normativas (culturales, étnicas, por cuestiones de género o identidad sexual, etc) producen en gran medida prácticas encarnadas y orales, ya sea por la dificultad de acceso a otras metodologías, o porque estas prácticas efímeras permiten una transferencia de conocimientos que desborda la gestión cisheteronormada y eurocéntrica (Muñoz, 1999; Taylor, 2003)<sup>30</sup>. Esta metodología de práctica artística encarnada por comunidades en los márgenes visibiliza el conflicto epistémico-político frente al sistema normativo y posibilitan la generación de conocimientos otros y de otras maneras de generar pensamiento.

---

30 Si bien es cierto que esta tesis doctoral no ahonda en la práctica de la performance, la práctica artística que utiliza como metodología sí contiene elementos y preguntas propuestas en el campo de los Estudios de Performance: lo efímero, el atravesamiento corporal, la práctica encarnada, la desidentificación. Estos elementos que se exponen en el Capítulo II y Capítulo III provienen de la interacción con nociones recogidas de eventos, artículos, conferencias, encuentros y performances desarrolladas por Diana Taylor, José Esteban Muñoz y el Instituto Hemisférico. Estas nociones y autores tienen una gran influencia en mi trabajo de práctica gráfica.

En su artículo ya mencionado “Queer Messes” (2016), Heather Love describe como inadecuados los métodos tradicionales de las ciencias sociales que intentan introducir un mundo confuso, contradictorio y circunstancial en unas categorías eficaces, definidas e inmutables. En su lugar, Love invita a producir “nuevos métodos cuyo objetivo no sea estabilizar el mundo, sino permitir su imprecisión y su inextricable desorden” (2016, p. 345). Love recuerda que las políticas y los activismos queer no son sólo “desordenados” sino que la experiencia “queer” es una celebración y una provocación de este “desorden” (2016, p. 345). El desorden es tanto producto de no querer entrar en las categorías definidas por la sociedad en relación con la identidad sexual y la identidad de género, como del deseo de desafiar esas categorías y de desafiar su mera existencia. Desde la perspectiva de la fenomenología, Sara Ahmed identifica la experiencia queer como “desorientación” (2008; Gosset et al., 2017b). Ahmed establece que la normatividad se construye y se refuerza gracias a líneas de comportamiento: estas líneas no son visibles y no son en su mayor parte conscientes, sino que se delinean gracias a gestos repetitivos. Ahmed se centra en dos líneas: la de blanquitud y la de cisheteronormatividad (2008). Según ella, esas líneas nos son enseñadas desde nuestro nacimiento a través de acciones repetidas, lo que Judith Butler denominaría performáticas (1996), hasta que estos comportamientos se convierten aparentemente en “naturales”, es decir no adquiridos. La experiencia queer/trans\* consiste en desviarse de esa línea recta y en sentirse desorientadxs.

El investigador trans\* Jack Halberstam expone la desorientación como proceso creativo y de autodeterminación a

través del análisis brillante de la película *Nemo* producida por el estudio Pixar en 2003 (2011). En esta película, el pececillo Nemo se pierde en el océano tras una fuerte discusión con su padre quien no le permite aventurarse más allá de un espacio limitado. Gracias al apoyo de un grupo de amigos también excéntricos, Nemo sobrevive múltiples peligros en entornos muy diversos, hasta que se reencuentra con su padre que también ha abandonado su espacio seguro para encontrar a Nemo. Como Halberstam expone, las similitudes entre las experiencias espaciales y colectivas de Nemo y la comunidad trans\* son significativas: la desorientación se expone como posibilidad de generación de nuevas relaciones, nuevas identidades y nuevos conocimientos. El final de la película no es una vuelta a casa sin consecuencias, sino un profundo cambio en la identidad de Nemo, así como en su círculo social y familiar. Desorientarse permite explorar y autoperibirse fuera de las líneas espaciotemporales marcadas por el sistema cisheteronormativo y homonormativo (Halberstam, 2005, 2011). Ese estar fuera de estas líneas hegemónicas, el no cumplir con unos protocolos y procesos espaciotemporales regidos por una noción normativa de progreso, conlleva la identificación de la temporalidad queer y trans\* como fracaso (Halberstam, 2005, 2011).

Las xenoepistemes queers y trans\* se asocian con esta noción de fracaso y con una reivindicación de la acción contundente y consciente de fracasar en un sistema regido por una obligación cisnormativa y normalizadora. El fracaso no es sólo producto de no poder seguir las normas establecidas y elegir otras direcciones, sino por el hecho de desbordar esas normas, esas categorías y esos espacios limitantes. A partir del análisis de obras de artistas queer

y trans\*, la artista visual Renate Lorenz propone la reivindicación del término peyorativo “freak” (raro) para “representar una amplia variedad de diferencias sin producir una categoría o identidad sin definir una norma de la que se desvía” (2012, p. 7).

“Freak” puede producir una acción –freaking– y además tener capacidades que parecen extrañas y que no siempre llaman al reconocimiento, pero que sin embargo contienen un cierto valor [...]. Sería ser no-normal, raro, y al mismo tiempo señalaría la historia de limitaciones, violencia y autoafirmación que está ligada a la historia de los “freak shows” (Lorenz, 2012, p. 7).

El término “freak” le permite a Lorenz evitar una jerarquización de identidades y le posibilita conceptualizar los procesos y prácticas del fracaso normativo desde la interseccionalidad de las “subjetividades desviadas” (2012, p. 35)<sup>31</sup>. La artista alemana describe estas prácticas como un “ser-otro, un estar-en-otro-sitio”, una incitación a la “desnormalización” (2012, p. 17) y resume, en el apéndice del libro una metodología de enrarecimiento del arte contemporáneo (Lorenz, 2012, pp. 161-172). Varias de estas estrategias descritas por Lorenz resuenan con las diez tesis de abstracción queer formulados por David J. Getsy (2019): la no obligación a la legibilidad, la diferenciación en el acceso a la información, la mutabilidad de lectura, la hibridación caótica de materiales y estilos. Todas estas cualidades de la práctica artística queer y trans\*, así como de los conocimientos generados

---

31 Resulta contradictorio que el título del libro mantenga el término “queer” cuando se pretende generar una investigación más allá de lo queer y desde las “subjetividades desviadas”.

a través de esta práctica, desafían la capacidad de interpretación, de lectura, de apropiación cognitiva desde una perspectiva normativa.

El investigador sudafricano Sarat Maharajat, especializado en cultura visual y producción de conocimiento, define estas estrategias como xenoepisteme “modalidades que permiten al mismo tiempo otras maneras de conocer la otredad” (2002, p. 72). Además de tratarse de “máquinas epistémicas diferentes”, Maharaj las define como “tritadora de teorías prescritas, un détournement de los sistemas de conocimiento” (2002, p. 72), que no sólo desafían los saberes normativos y normalizantes sino que ponen en marcha su proceso de destrucción. Por su parte, la Red de Conceptualismos del Sur utiliza el término intempestivo para describir las prácticas que “[irrumpen] en el (preservado) mundo artístico” e “[inauguran] un modo de hacer que retorna con insistencia, que se trasmite y se propaga, que se cita y se resignifica, que reverbera y resuena en los entrecruzamientos que arte/política sostienen” (2022, p. 36).

En el contexto de esta tesis doctoral se expone que la práctica artística como metodología de investigación permite adueñarse de herramientas, disciplinas, gestos y materiales que posibilitan, a través del dibujo espacial, una experimentación autogestionada desde y hacia conocimientos innombrados e innombrables (imposibles) de la experiencia transgénero. Más allá de desarrollar conceptos y vislumbrar nociones inteligibles, la práctica artística invita al proceso de experimentación encarnado y expone el potencial utópico material de la experiencia transgénero. Se propone, por tanto, que la práctica artística como metodología de investigación estudiada en esta tesis contribuye a

una xenoepisteme transgénero intempestiva, que irrumpe y tritura formas de conocimiento normativos. En esta tesis doctoral se utiliza el concepto de xenoepisteme trans\* para exponer aquellas nuevas formas de conocimiento que se producen a partir de la práctica artística transgénero y que permiten un conocimiento más profundo de qué son las prácticas, las experiencias y las corporalidades transgénero. En este contexto, la otredad busca desafiar, desestabilizar y descolocar el régimen hegemónico de producción de saberes a partir de cuatro métodos:

1. Desbordar los marcos establecidos de lo binario, lo estable y lo impermeable.
2. Provocar ilegibilidad, confusión, desorientación y rechazar el proceso de traducción al lenguaje limitante normativo
3. Encarnar lo imposible y exponer la imposibilidad como única posibilidad
4. Exponer lo monstruoso como criatura “increíble” que rechaza la integración a través de una práctica encarnada.

## I.2.2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TRANSGÉNERO: DESBORDAMIENTO Y CARNALIDAD

En el subapartado anterior dedicado a la práctica artística se exponen las características de esta metodología para hacer las preguntas que no se preguntan (Kaufmann, 2011, p. 11) y propiciar así, en un contexto de conflicto con el discurso hegemónico, un conocimiento que escapa los límites epistémicos normativos (Maharaj, 2002, 2009; Steyerl, 2010).

Una mayoría de las investigaciones consultadas para esta tesis sobre la práctica artística de la transgeneridad están enfocadas en el análisis de trabajos de performance. Este es el caso de *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics* del investigador cubano-estadounidense José Esteban Muñoz, obra en la que define el concepto de “desidentificación” a partir de la observación de las performances de artistas queer racializados en Nueva York (Muñoz, 1999). También de la tesis doctoral “Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires” del investigador argentino Oscar Pablo Farneda, quien, gracias a un análisis exhaustivo de performances travestis, describe las prácticas performáticas trans\* como estrategia de creación de un cuerpo propio. Otro ejemplo, en “Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Bötner: performance y discapacidad\*” el investigador colombiano Carlos Ayram estudia, “exhuma”, la práctica artística encarnada de la artista chileno-germana Lorenza Bötner. Como ya se ha apuntado anteriormente, estas tres investigaciones han sido fundamentales para la producción de esta tesis doctoral.

Las prácticas artísticas performáticas exploran la carnalidad, la materialidad y el desbordamiento como seña identificativa del cuerpo y las identidades de la transgeneridad. Marlene Wayar, activista argentina travesti afirma: “Ser trans es reconocerse a unx mismx como el primer objeto de arte”. Esta afirmación que Oscar Pablo Farneda recoge en su tesis doctoral sobre las practicas artísticas transgénero en Argentina (2014), designa al cuerpo y la subjetividad trans\* como objeto, material y método de una práctica artística.

El cuerpo trans\*, propone el teórico trans\* canadiense Lucas Crawford, es aquel que antes de crear una nueva posibilidad para sí mismo, olvida las limitaciones que le han sido impuestas (Crawford, 2010) y con este gesto se da la oportunidad de desbordarse a través de un proceso de experimentación. Es por tanto viable que una exploración material y epistémica sobre la transgeneridad comience por la experimentación con unx mismx y que esta investigación autoetnográfica tome la forma de experimentación material y ontológica que también se dan en la práctica artística. De esta manera, los límites entre vida, arte y activismo se diluyen. Oscar Pablo Farneda describe estas prácticas como:

(...) afirmación de una singularidad, que al realizarse producen un territorio existencial, un modo de vida [...] nuevas formas de lo visible y lo enunciable. No “representan” una diferencia (sexual o genérica, racial o cultural) que ya estaba ahí, que se encontraba reprimida o silenciada, sino que inventan los cruces, los cuerpos y los territorios existenciales en el mismo acto de expresarse (2016, p. 156).

A través del análisis de artistas trans\* argentinas, Farneda expone de qué manera la práctica artística permite a la persona re-conocerse a sí misma a través de una experimentación material, procesual, corporal en la que se descubren maneras *imposibles* de ser y estar en el mundo, es decir estrategias de vida que desbordan las limitaciones del cis-tema. Estas prácticas performativas del “yo trans\*” permiten sobrepasar el binarismo de género y aproximarse a otras posibilidades de vida *imposibles* e *increíbles*. Las acciones de lxs artistas estudiadxs por Farneda, así como la de lxs otrxs artistas nombradxs en esta tesis, no pueden concebirse únicamente

como un desafío contra el mundo cis, sino como una estrategia de crear un mundo propio en el que puedan habitar, desarrollarse y relacionarse libremente (Farneda, 2014, 2016; Máximo, 2012; Zeneca, 2019):

Yo no tengo esta propuesta artístico-ética y después me bajo y entro en una casa heteronormal. Obviamente a través del arte hay cosas que se colorean, pero la realidad traspasa todo eso, no sólo la sexualidad, sino el modo de entender la propiedad, la construcción de familia y las instituciones (Susy Shock en Máximo, 2012).

Beth comienza estas acciones tras ser violentada por comentarios transodiantes “Una vez una persona me dijo: aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa” (Beth, 2011).



Figura 4. Effy Beth (2010), *Primera menstruación*

En su serie de performances “Nunca serás mujer”, la artista transfeminista argentina-israelí Effy Beth (1988-2014) realiza una acción menstruante por cada uno de los primeros trece meses de su tratamiento hormonal y los registra con fotografías y texto en su blog [nuncaserasmujer.blogspot.com](http://nuncaserasmujer.blogspot.com).

En las dos primeras menstruaciones, Beth se disfraza con ropa de hombre y mancha su entrepierna de sangre. La segunda menstruación (mayo 2010), Beth introduce su mano en la entrepierna y muestra la sangre a sus compañerxs:

Voy a la facultad. Aun vistiéndome de hombre y con barba en el rostro, me presento en clase como Effy (apodo de Elizabeth), y explico individualmente a docentes y compañeros mi condición transgénero. Hago una instalación para una de las materias donde explico lo que me sucede internamente y dejo que mis compañeros accedan a mi verdadera identidad. Por primera vez afirmo públicamente y mediante el arte que soy mujer (Beth, 2011).

En la acción menstrual de junio 2010, Beth bebe su sangre en el interior de una iglesia. En la de julio, cuelga tampones ensangrentados en cabinas telefónicas, fuentes, farolas. El texto que acompaña la entrada de esta menstruación en su blog expone:

Un diario de tirada masiva se interesa por hacerme una entrevista. Feliz de ser seleccionada cuento la novedad a mi madre quien me pide que no lo haga por temor a perder su trabajo y a lo que puedan decir los demás. Hago caso a su pedido y advierto que sería la última vez que soportaría ser un secreto. Días después mi madre me comunica que aunque no salga nada en ningún diario va a contar mi situación a alguien de su trabajo para ver cómo

afecta mi condición a su puesto. Le pregunté que qué haría si la despiden. Dijo que lo entendería. Le pregunté entonces si un día un hombre me escupe en la calle si debería entenderlo también. No la echaron (Beth, 2011).

Como Farneda anota, las acciones de Effy Beth van *increscendo* (2016, p. 159) desde la exploración y experimentación de una identidad individual hacia una corporalidad expansiva que se desborda en el espacio público, en sus relaciones familiares, en sus vínculos sexo-afectivos. En su última menstruación, Beth escribe sobre un espejo “Siempre soy Mujer”. La entrada de esta acción describe: “Con mis genitales masculinos bañados en la sangre que representa mi menstruación no tacho sino subrayo la palabra Mujer” (Beth, 2011). Con esta utilización de su corporalidad trans\*, Beth desafía las construcciones sexo-genéricas y binaristas del cis-tema y desborda las categorías limitantes que no pueden contenerla. La práctica artística menstruante de Effy Beth no puede ser separada de su práctica vital transgenerizante, como ella misma expone en los textos que acompañan los registros fotográficos de las acciones, en los que comparte momentos de su vida en re-construcción. Las acciones no están expuestas como un gesto aislado o añadido a su proceso de transición, sino que son su proceso de transición expuesto, que se sale de los dispositivos de higienización íntima y busca manchar, incomodar, expandirse en el espacio público.

El cuerpo como materialidad porosa y espacio híbrido de resistencia, de devenir y de desbordamiento es también un lugar de conflictos, de violencia y de delimitaciones, científicas, lingüísticas, sociales, y coloniales. Utilizando la práctica de la escultura social,

el trabajo de lx artista canadiense Cassils explora simultáneamente las diferentes maneras en las que las violencias sistémicas se articulan e impactan la carne trans\* deshumanizándola, y cómo las corporalidades trans\* son una materia automaleable que desborda las expectativas de lo posible. Esta dicotomía expone la autodeterminación como una estrategia de supervivencia crucial del activismo, el pensamiento y la práctica artística transgénero.

En *Becoming an Image* (2012-presente), Cassils, vestidx sólo con ropa interior, binder y vendas de boxeo, golpea incesantemente un bloque de arcilla de 900 Kg en la oscuridad total. Sólo los flashes de una cámara fotográfica permiten ver la acción y hacen que esas imágenes persistan en la retina de lxs espectadorxs. Al cabo de 20min. el ataque para, las luces se encienden y exhibe el bloque de arcilla golpeado y el cuerpo sudoroso, manchado y herido de lx artista. Cassils identifica el proceso de creación de este bloque con las transformaciones continuas de las corporalidades transgénero



Figura 5. Cassils (2012), *Becoming an Image*

En esta obra, tanto su cuerpo como el bloque de arcilla forman parte de un proceso de transgenerización que, además de involucrar el gesto de violencia social, exponen específicamente lo trans\* como una práctica no lineal de transformación y ruptura:

Soy unx artista que usa el cuerpo físico como una masa escultural con la que romper con las normas sociales. Llevando un entrenamiento físico muy riguroso y queerizando mis conocimientos de kinesiología y ciencias del deporte, manipulo formalmente el cuerpo en formas que desafían las expectativas. Atravesando a golpes los binarismos y las nociones de que para ser oficialmente transgénero tienes que operarte o utilizar hormonas. Yo expreso lo trans\* no como algo que cruza de un sexo a otro, sino como un devenir continuo, una manera de ser orientada hacia un proceso que funciona en un espacio de indeterminación, de espasmos y de resbalones (Cassils, 2012).

Con *Becoming an Image* (2012-presente) Cassils expone explícitamente cómo las corporalidades e identidades transgénero se generan en la oscuridad, con resbalones, sudor y heridas (2012). Tanto esta como otras obra de Cassils se caracterizan por una experimentación carnal en la que el cuerpo trans es puesto al límite pero siempre consigue componer un entorno según sus propias normas y gestos. A través de la práctica artística, la obra de Cassils coincide con la afirmación de José Esteban Muñoz, quien retomando los conceptos desarrollados por el teórico político estadounidense William E. Connolly, afirma que “la identidad es un lugar de lucha donde las disposiciones fijas [comprensiones esencialistas del ser] chocan con las definiciones constituidas socialmente” (1999, p. 6). Partiendo de la idea de que la identidad es una “colisión” entre un marco esencialista

y otro constructivista (1999, p. 6), Muñoz analiza “la manera en la que la identidad es proclamada por sujetos minoritarios que deben trabajar con/resistir las condiciones de (im)posibilidad que la cultura dominante genera” (1999, p. 6). Las estrategias de supervivencia que Muñoz denomina “desidentificación” se ubican en ese “/” de las dicotomías “trabajarcon/resistir”, “identificación/contraintentificación”, “hegemonía/disidencia”. Al proponer un amplio espectro de posibilidades más allá de esos binomios, la “desidentificación” expone tanto las limitaciones de estos como la importancia de generar prácticas desde las posicionalidades complejas, intertextuales, desbordantes e interseccionales<sup>32</sup>.

En esta tesis doctoral se plantea que la generación de pensamiento y de conocimiento transgénero parte de corporalidades violentadas que mediante un proceso de autodeterminación y autogestión reivindican el desbordamiento de los límites cisnormativos. Lejos de victimizar el cuerpo trans\*, esta afirmación incide en la importancia de la carnalidad, de lo visceral y de la vida automaleable en la generación de una xenoepisteme trans\*. Igualmente, esta propuesta tampoco implica una idealización de los procesos identitarios transgéneros.

Como Susan Stryker expone en su definición de los Estudios Transgénero, es imprescindible no olvidar que todas estas investigaciones, prácticas y estrategias parten de cuerpos que

---

<sup>32</sup> Por ejemplo, en su estudio de prácticas de desidentificaciones de género digitales, Lukasz Szulc propone la utilización del concepto de Muñoz para legitimizar la diversidad de nuevas identidades de género surgidas con la popularización de Internet y las redes sociales (2020).

están siendo violentados sistémicamente (Stryker y Whittle, 2006, p. xiii), de “carne” que está siendo deshumanizada rutinariamente (Snorton, 2017, 2018; Snorton y Haritaworn, 2013). En su *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), José Esteban Muñoz hace un llamamiento a no glamurizar las estrategias de supervivencia no normativas que denomina “desidentificación”. Para ello contrarresta un análisis de *Paris Is Burning* (Livingston, 1990) con *The Salt Mines* (Aparicio y Aikin, 1990) y *The Transformation* (Aparicio y Aikin, 1995), otros dos documentales que retratan las vidas de tres mujeres translatinas que viven en las calles de Nueva York. Mientras que en *Paris Is Burning*, lx espectadorx entra al espacio fastuoso de los ballrooms, en *The Salt Mines* y *The Transformation*, los directores siguen a tres mujeres translatinas en situación de calle y adicción a sustancias. En *The Salt Mines*, una de ellas, Sara revive sus memorias de las cárceles cubanas y expresa su deseo de volver a Cuba, aunque sea a prisión, antes que seguir viviendo en Manhattan. En *The Transformation*, esta misma persona, ahora llamada Ricardo, se ha convertido al cristianismo evangélico, se ha casado con una mujer para ocultar sus deseos homosexuales y vuelve a la calle para convencer a sus antiguas compañeras de abrazar la fe. Utilizando este ejemplo, José Esteban Muñoz explica cómo los cuerpos que generan estas estrategias de supervivencia se encuentran en situaciones extremas de precariedad, de violencia y de deshumanización a las que a veces no es posible hacer frente:

Dejadme aclarar algo: la desidentificación trata de supervivencia cultural, material y psíquica. Es una respuesta a aparatos de poder estatales y globales que emplean sistemas de sumisión

raciales, sexuales y nacionales. Estos protocolos de subordinación rutinarios son brutales y dolorosos. La desidentificación consiste en manejar y negociar traumas históricos y violencia sistémica (1999, p. 161).

### I.2.3. XENOPISTEME TRANS\*: ILEGIBILIDAD, IMPOSIBILIDAD, MONSTRUOSIDAD

En el vídeoperformance *In My Language* (2007), Mel Baggs (1980-2020), artista queer, no binarie, neurodivergente, reivindica el fracaso frente a la legibilidad cisnormativo neurotípica y rechaza la violencia de la traducción normalizadora:

Mi lenguaje no es sobre diseñar palabras ni siquiera símbolos visuales para que la gente los interprete. Es sobre estar constantemente en una conversación con cada aspecto del ambiente, reaccionando físicamente a todos los elementos de mis alrededores. Lejos de no tener sentido, la manera en la que me muevo es una respuesta continua a lo que me rodea” (Baggs, 2007).



Figura 6. Mel Baggs (2007), fotograma de *In My Language*

El vídeo de Baggs está compuesto de dos partes: en la primera Baggs se comunica con los objetos a su alrededor (agua, libros, puertas), en la segunda parte, un texto escrito por Baggs y leído por un software de lectura, rechaza explícitamente el régimen discursivo neurotípico y la violencia de la traducción. Baggs expone que esta traducción es siempre unidireccional, desde lo disidente, raro, neurodivergente hacia lo normal y normativo. Además, es sólo tras la traducción hacia la norma, cuando la comunicación se hace legible por tanto normalizada, que el emisor (en este caso Baggs) gana su derecho a la humanidad. Ese proceso de legibilidad hacia la norma es por tanto un borrado de múltiples complejidades y potencialidades del comunicarse y del ser desde la diferencia disidente. Baggs por tanto deshecha cualquier intención de integración, y en vez de llevar a cabo una obra pedagógica como comunicación y neurodivergencias, realiza un manifiesto visual y oral que expone las incongruencias de un sistema neuronormativo.

Esta idea es retomada en el video-performance *The Shape of a Right Statement I* (2008) de lx artista trans racializadx Wu Tsang, conocidx por sus documentales-ficción sobre la cultura nocturna trans\*. Sobre un fondo borroso en el que se distingue un telón de purpurina plateada y luces de colores Wu Tsang mira fijamente a la cámara y repite miméticamente la frase de Mel Baggs: “Sólo cuando escribo algo en tu lenguaje te refieres a mi como alguien que se comunica” (Baggs, 2007). Al declamar continuamente esta frase, Tsan reivindica el vínculo entre corporalidades no normativas (neurodivergentes, racializadas y trans\*) y se une al rechazo de Baggs frente al gesto de traducción.



Figura 7. Wu Tsang (2008), fotograma de *The Shape of a Right Statement I*

La traducción, o el proceso de ser legible al discurso normativo y normalizador, se expone como un gesto de asimilación epistémica que borra las marcas diferenciadoras. Al negarse a traducir y ser legibles, Baggs y Tsang establecen: 1- que conocen el lenguaje normativo pero que se niegan a emplearlo, 2- que desean distanciarse epistémica y visualmente de esa normatividad, 3- que la práctica disidente existe en términos que no pueden categorizarse, ni disciplinarse, ni normalizarse ni traducirse.

Este rechazo a la legibilidad expone el régimen cisnormativo como escaso e insuficiente frente a la “galaxia de géneros” desarrollada desde las experiencias no normativas (Vade, 2005, pp. 273-278). Dentro del régimen epistémico cisnormativo<sup>33</sup> la

---

<sup>33</sup> Ver Capítulo II para profundizar sobre la creación de espacios transgéneros imposibles y la noción de imposibilidad trans\*.

experiencia trans\* es *imposible*. Lejos de huir de esta imposibilidad, autores como Morgan Bassichis, Dean Spade y Alexander Lee entre otros, reivindican la imposibilidad como elemento fundamental de una xenoepisteme trans\* desde la que generar nuevas posibilidades de existencia (Bassichis et al., 2011, p. 36). La imposibilidad como única posibilidad insta a explorar las potencialidades que se sitúan fuera de los límites claustrofóbicos de una sociedad normativa hiperviolenta. Se trata pues de un posicionamiento radical que no busca el cambio o la modificación social, sino una ruptura radical con el pensamiento y la vida normativos.

Otra manera de expresar esta imposibilidad es la que utiliza la artista visual y escritora italiana Filo Sottile cuando contrapone los términos “creíble” e “increíble” en su libro *La mostruositrans. Per un’alleanza cupacionista fra le creature cupac* (2020). En esta obra, Sottile se pregunta si las personas trans\* “¿Somos creíbles? ¿Somos increíbles?” (2020, p. 25) y elabora juegos de palabras constantes que identifican la experiencia trans\* como extraordinaria y más allá de las limitaciones del lenguaje. Por ello Sottile reivindica la monstruositrans, lo que escapa y expone el marco limitante cisnormativo, la criatura monstruo frente a la asimilación, la traducción y la legibilidad:

Nosotrxs criaturas monstruas no queremos deciros que todo está en su sitio, ni tranquilizaros; no tenemos intención de sanarnos, de que nos normalicéis, nos redimáis; no somos inofensivxs, y no os garantizamos tampoco el envenenamiento, el contagio y la contaminación; no os pedimos perdón, ni piedad, ni daños ni perjuicio. No os dejaremos integrarnos en vuestra sociedad. (2020, p. 16)

Esta criatura de la monstruositrans es un ser incómodo, que rechaza abiertamente todo gesto de integración, no sólo desde su posicionamiento político sino también desde su carnalidad, es decir, desde la materialidad de su cuerpo. Esta negación encarnada al proceso de asimilación es un componente fundamental en el trabajo de drag de lx artista rusx Gena Marvin. Con sus trajes extraordinariamente no humanos, Marvin explora la imposibilidad y la monstruositrans como estrategias de supervivencia frente a la violencia explícitamente homotransfóbica del régimen ruso creando interferencias en el paisaje habitual de los espacios públicos de Moscú (Galdanova, 2023). La experiencia de la violencia sistémica es reexperimentada con el vestuario y con la elección de espacios públicos donde habitarla: una máscara de alambre de espinas corta su cara al caminar por la Plaza Roja, un vestido de látex negro apretadísimo lx sofoca mientras posa frente a enormes fuentes soviéticas en el día más caluroso del año.



Figura 8. Gena Marvin (2021), *Sin título*

Estas performances de drag no buscan representar situaciones vividas de violencia, sino que son *per se* una experiencia de la violencia continua y sistémica vivida por Marvin. En sus obras lx artista propone como una genealogía del dolor que se expande desde su ciudad natal de Magadán, donde estaban ubicados los campos de trabajo leninistas, a su experiencia presente como persona queer y no binaria en el régimen de Putin (Wilson, 2021). De esta manera las acciones de Gena Marvin atraviesan los distintos espacios de violencia vinculando un régimen a otro y ejerciendo la imposibilidad de su existencia a través de la práctica del dolor y de la fantasía<sup>34</sup>. La monstruositrans con la que Marvin experimenta emerge de su cuerpo, ejerciendo su derecho al dolor público autoinflingido en oposición al régimen que violenta y desea desaparecerlo. Es a partir de esta práctica artística del dolor, que Marvin crea criaturas “increíbles” a partir de su propio cuerpo que interrumpen e interfieren con los dispositivos de normatividad del espacio público. En esta tesis se reivindica la monstruositrans como una estrategia de supervivencia frente a la violencia cishetenormativa y con un rechazo explícito a la sumisión a cualquier noción de normalidad.

Como Farneda relata en sus estudios de las prácticas artísticas transgénero en Argentina, la identidad de Susy Shock evolucionó desde la práctica de la performance drag. Es decir, la emergencia de los valores, la personalidad, la palabra de Shock se

---

34 La película documental *Queendom* (2023) dirigida por Agniya Galdanova sigue la práctica de drag y activismo de Gena Marvin en Rusia. Actualmente Gena Marvin reside como refugiada política en París.

produce a través de una experimentación encarnada que permite a su autora, ahora completamente identificada con Susy Shock, el construirse y reconocerse (2014, 2016). El rechazo a la asimilación, la elección de construirse como monstruo, sitúan a Shock fuera de las categorías cisnormativas, pero también más allá de narrativas transnormativas que reproducen y refuerzan un sistema esencialista y binario.

En su *Poemario Trans Pirado*, la artista y cantante trans argentina Susy Shock expresa su derecho y deseo de construirse como un monstruo inasimilable:

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.  
Ni varón ni mujer.  
Ni XXY ni H<sub>2</sub>O.  
Yo, monstruo de mi deseo,  
Carne de cada una de mis pinceladas,  
Lienzo azul de mi cuerpo,  
Pintora de mi andar.  
No quiero más títulos que cargar.  
No quiero más cargos ni casilleros a donde encajar  
Ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.  
(Shock, 2011)

En este sentido, la práctica corporal de la monstruosidad posibilita un desbordamiento de las limitaciones de género, pero también de otras formas de incorporación políticas y sociales. Aplicando las ideas de Sara Ahmed y de Jack Halberstam en torno al gesto de desorientación, la práctica artística transgénero invita a perderse para reencontrarse más allá de aquello que se creía ser. Las prácticas artísticas son ante todo una investigación



Figura 9. Marieta Vázquez (2023), Susy Shock en *Traviarca Íntima*

material y afectiva de las subjetividades transgénero en su proceso de desbordamiento epistémico y ontológico. Se trata pues simultáneamente de prácticas experimentales estéticas, políticas y existenciales, sin que exista ninguna barrera entre estas tres categorías.

### I.3. DIBUJAR TRANSGÉNERO

En este apartado se aborda la práctica del dibujo desde una subjetividad transgenérica. Se plantea el dibujo como una práctica gráfica intempestiva que revela nuevos conocimientos y simultáneamente, es trazo o huella de una corporalidad en

movimiento. El adjetivo “intempestiva” se refiere, como especifica la Red de Conceptualismos del Sur a aquello “que irrumpe en el tiempo para subvertir el orden de la vida cotidiana”, “una intrusión fugaz que revela un sentido de la existencia multidimensional, como la vida misma” (2022, p. 32).

### I.3.1. APROXIMACIONES POROSAS AL DIBUJO: PRÁCTICA GRÁFICA Y PERFORMANCE

Esta práctica del dibujo está influenciada por las posibilidades de interrupción y ocupación del espacio comúnmente asociadas a los movimientos de gráfica popular (Red Conceptualismos del Sur, 2022). El vínculo con movimientos del activismo gráfico se establece gracias a la colaboración con espacios y colectivos que promueven el conocimiento de técnicas de impresión autogestionadas: CHEAP en Italia, Caput en Chile, Ste. Emilie Skillshare en Canadá, Beehive Collective en EEUU, sa\_ra en México, y La Parcería en España. En el catálogo de la exposición “Giro Gráfico: Como en el Muro la Hiedra”, la Red de Conceptualismos del Sur “[redefine] el arte gráfico desde la práctica política” con las siguientes características: “capacidad de generar relatos e imaginarios contrahegemónicos, de circular por fuera del campo del arte e interferir en el espacio público [...] generar comunidades de resistencia colectiva, a menudo de naturaleza transnacional, con una lógica de funcionamiento rizomático” (Red Conceptualismos del Sur, 2022, p. ii). Las obras analizadas en esta tesis exponen todas estas características de una gráfica política: se trata de exploraciones materiales que provocan un desbordamiento de las reglas normativas del espacio público y

que alteran los protocolos de comportamiento establecidos de los cuerpos que los atraviesan. Como se explicará en el Capítulo III en relación a mi trabajo, estas modificaciones afectan al uso y la finalidad de los espacios y provocan el encuentro entre diversxs participantes, permitiendo así el diálogo y la transferencia de ideas necesarias para el ejercicio de un cuestionamiento social (Bishop, 2012; Delany, 2001; López Munuera, 2020). Mi práctica del dibujo emerge desde la práctica gráfica y no al revés: se desarrolla desde la producción de fanzines, ilustraciones para carteles, serigrafía de camisetas y posters, paste ups, sprays, grabados caseros, impresiones en risografía. Es por ello, que muchas de las cualidades gráficas de estas técnicas de impresión son identificables en mis dibujos, pese a que no haya intención de reproducción. En esta tesis el dibujo se alía con este posicionamiento político-estético con el que la Red de Conceptualismos del Sur define la práctica gráfica y emborrona las diferencias entre ambas prácticas. Desde la perspectiva trans, se aboga por considerar los límites disciplinarios como membranas porosas y no como barreras impermeables entre muros (Ah-King y Hayward, 2013). Esto permite observar las transferencias y contagios entre prácticas, materiales y técnicas y desafiar, una vez más, la mirada binarista, sin por ello diluir completamente las diferencias técnicas, históricas y políticas de cada “disciplina”.

El marco teórico en torno a la práctica artística transgénero se ha construido a partir de textos que analizan las prácticas performativas. Como se ha expuesto en el apartado anterior dedicado a la práctica trans\*, un gran número de investigaciones sobre esta práctica emergen de los estudios de la performance. También hay una multitud de investigaciones en torno a las

producciones y representaciones trans\* en el cine y la televisión (Archer, 2017; Berberick, 2018; Cole, 2018; Feder, 2020; Johnson, 2016) así como en Internet y las nuevas tecnologías digitales (Bell, 2015; Cárdenas, 2022; Cárdenas y Fornssler, 2010; Dame-Griff, 2023; Pow, 2021; Szulc, 2020). En el campo de las artes visuales, varios estudios exponen la paradoja de la hipervisibilidad y la falta de reconocimiento (Archer, 2017; Berberick, 2018; Bettcher, 2007; Gosset et al., 2017; Tang, 2017). Es desde esta perspectiva que algunos investigadores cuestionan el régimen de visibilidad y legibilidad y proponen nuevos lenguajes visuales no normativos (Getsy, 2015, 2019; Getsy y Gossett, 2021; Gosset et al., 2017; Lozano de la Pola, 2019; Metzger y Ringelberg, 2020).

En esta tesis no se propone eliminar las diferenciaciones entre disciplinas, sino observar qué “disciplinas” son privilegiadas por ciertas subjetividades, reflexionar las razones y consecuencias de esta elección y explorar qué características de estas “disciplinas” se transfieren a otras prácticas menos comunes o estudiadas. En el caso específico de esta tesis, se considera indispensable reconocer el importante desarrollo de la performance dentro de la práctica artística transgénero puesto que esto da cuenta de la centralidad del cuerpo y de la carne en las subjetividades trans\*. Por ello se han analizado obras de artistas que trabajan con la performance o con el registro videográfico de acciones corporales. Varias de las performers trans\* mencionadas en esta tesis tienen también una práctica gráfica muy interesante: Effy Beth, artista travesti argentino-alemana documentaba su transición de género en pequeñas ilustraciones comics a todo color y Lorena Brötner realiza dibujos figurativos impresionantes usando sus pies y su

boca<sup>35</sup>. Como se expondrá en el próximo apartado, la relación entre la performance y el dibujo es porosa y contagiosa. A partir del análisis de trabajos de performers transgénero se han propuesto las siguientes características de una práctica artística transgénero: el desbordamiento, la carnalidad, la ilegibilidad, la imposibilidad y la monstruositrans.

### I.3.2. UNA POSIBLE DEFINICIÓN DEL DIBUJO: CUERPO, GUÍA Y LA NOCIÓN DE DIGNIDAD

En su libro *Six Drawing Lessons* (2014), el artista sudafricano William Kentridge expone sus reflexiones en torno a la práctica artística del dibujo como si se tratase de un recorrido que comienza por una observación del mundo hasta una observación de sí mismo. Utilizando esta imagen del viaje de lo macro a lo micro, Kentridge explora el dibujo como una experimentación material que emerge de la curiosidad, el juego y las sombras (2014, p. 29). Para Kentridge el dibujo no es una herramienta de luz en la oscuridad, un dispositivo que torna conocido lo desconocido, sino una dinámica de cuestionamiento sobre el mundo que nos rodea y una posibilidad de reconocernos como agentes de nuestro propio deseo de exploración (2014, p. 29). Cuestionando la dicotomía oscuridad-luz y usando ejemplo del Mito de la Caverna de Platón, Kentridge deconstruye los principios lumínicos de visibilidad de la sociedad occidental moderna, y propone una serie de preguntas:

---

35 Brötner perdió ambos brazos por un accidente eléctrico cuando tenía 9 años. En el texto de Carlos Aymar se analiza también la reivindicación de una identidad trans tullida en la obra de esta artista.

quién quiere ver, para qué y quién encadenó a los esclavos al fondo de la cueva (2014, pp. 26-27). Este posicionamiento político-social del dibujo en la obra de Kentridge desafía una concepción utilitaria del dibujo como herramienta del saber entendido desde un discurso hegemónico. Para Kentridge, el dibujo es una epistemología práctica cuya función primera es devolver al individuo la responsabilidad y la agencia de ser curiosx. Por tanto, las respuestas obtenidas no son nunca tan importantes como la acción de hacer las preguntas: el cuerpo para Kentridge siempre guía al pensamiento (2014, p. 111).

Mi posición respecto a mi práctica del dibujo debe mucho a la lectura de las reflexiones de William Kentridge, su obra multifacética y su propuesta de encarnar el dibujo a través de una práctica sistemática de lo incierto, del impulso y de la duda (2014, p. 128). Para Kentridge la práctica del dibujo no es una práctica performativa, sino un gesto gráfico guiado por el cuerpo y no por la razón. El dibujo es esa huella del gesto gráfico que permite reconocer y atisbar nuevas posibilidades de exploración. No se trata pues ni de performances que incluyen el acto de dibujar ni de dibujos que son registros de performances como ocurre en obras de Esther Ferrer, David Hammons o Gabriel Orozco, entre otrxs.

Antes de exponer con detalle de qué manera este vínculo cuerpo-dibujo opera en la práctica gráfica transgénero se presenta el método de “delineación” desarrollado por la artista Lucy Lyons. Se plantea la “delineación” como un ejemplo de la vinculación cuerpo-dibujo explicada por Kentridge y como una estrategia de generación de conocimientos a través de la práctica gráfica.

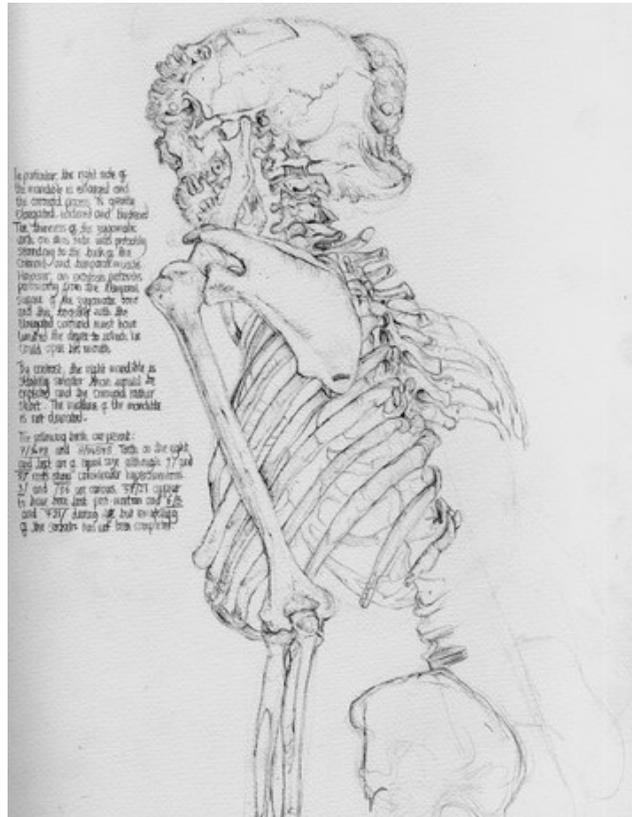


Figura 10. Lucy Lyons (2012), *Delineating Disease*

En sus escritos, Lucy Lyons invita a explorar el método que ella denomina “delineación” cuyo objetivo es “dibujar el camino del conocimiento” (2012, p. 3). Más allá de sus aspectos formales, la delineación se caracteriza por “la noción de dignidad” (2012, p. 1). En su trabajo, Lyons *delinea* esqueletos y cuerpos de pacientes con Fibrodisplasia Osificante Progresiva, una enfermedad rara degenerativa que causa la calcificación y osificación de la masa muscular de lxs enfermxs hasta su fallecimiento. Lyons colabora con centros médicos, doctores especialistas y los propios pacientes

para crear dibujos a tamaño real de esqueletos deformados por la enfermedad. La obra de Lyons revela información sobre la enfermedad a los propios médicos especializados y genera conversaciones que permiten establecer protocolos con los pacientes y las familias. Pese a ello, según la propia artista, estas contribuciones no constituyen el objetivo de su obra que se centra en la potencialidad de la delineación como método y en la noción de dignidad:

La noción de dignidad significa que nada debe ser dado por hecho y que a menudo dejamos de mirar lo cotidiano y lo familiar en detalle porque creemos que conocemos esas cosas muy bien. [...] Tomar el tiempo de mirar de verdad nos hace no solo salir de esa instantánea de lo que creemos que hemos visto, como turistas tomando fotos durante las vacaciones, sino que nos hace participar en una relación recíproca que implica comprensión y respeto. La presencia del objeto es tan crucial como la presencia del observador relacionándose con el objeto. (2012, p.1).

A partir de estas nociones, en esta tesis se define la práctica del dibujo como un gesto gráfico guiado por un cuerpo curioso que explora sus alrededores o su interior con respeto y sin ideas preconcebidas<sup>36</sup>. Aplicando nociones ya establecidas, se describe el dibujo trans como aquel guiado por una corporalidad-carnalidad que experimenta con sus propios procesos de desbordamiento.

---

36 Deanna Petherbridge expone en “Nailing the Liminal: The Difficulties of Defining Drawing” la complejidad de definir el dibujo debido a que se sitúa y es utilizado por varias disciplinas, con distintos objetivos, diferentes funciones, y materiales y técnicas muy diversas (2008).

### I.3.3. AUTORREPRESENTACIONES Y ABSTRACCIÓN TRANS\*

El dibujante y tatuador trans\* italiano Nicoz Balboa<sup>37</sup> es autor de numerosas ilustraciones, novelas gráficas, posts, tatuajes, así como de un podcast donde comparte su “práctica del arte como auto observación” (Balboa, 2024). En su página web, Balboa muestra las tres series de dibujos realizados durante su transición de género *2021. Durmiendo con un binder, 2021-2022. Escupe a un extraño y 2023. Nuevo perímetro*. La obra de este artista es una continua auto-exploración, por lo que este registro ilustrado ofrece una vista no censurada sobre su vida íntima, sus cuestionamientos, heridas, prácticas sexuales, vergüenza, etc. Todos estos registros creados por Balboa permiten una aproximación al cuerpo, al pensamiento y a las emociones vividas durante el proceso de transición.

En sus autorretratos, Balboa utiliza una técnica impresionante que es, al mismo tiempo un juego de lo incierto y una doble práctica de delineación. Balboa usa dos rotuladores simultáneamente: en la mano izquierda un rotulador de tinta de agua que deja trazos traslúcidos, en la derecha, rotulador micrón sakura, que crea líneas finas, negras y exactas. A dos manos con materialidades diferentes que se entrecruzan e interactúan, Balboa dibuja un autorretrato que recoge tanto sus facciones

---

37 En julio de 2023 tuve la suerte de coincidir con Nicoz Balboa en el Festival de Cómic Transfeminista de Roma, donde ambxs participamos como artistas invitadxs creando un dibujo en vivo que era filmado y proyectado al mismo tiempo sobre una gran pantalla en la calle. Observar a Balboa me inspiró para profundizar en cómo las que las técnicas de dibujo pueden expresar la transgeneridad.

y características corporales, como el proceso no lineal, fluido y complejo de su transición “de la disforia a la euforia de género” (2023). De esta manera, estos retratos no muestran una sola versión del artista, sino que exploran la multiplicidad de Balboas que coexisten en un mismo tiempo-espacio. Los autorretratos de Balboa, a menudo representado como una sirena, generan tanto en su contenido como en su proceso y materiales, un retrato poliédrico de la construcción trans.



Figura 11. Nicoz Balboa (2023), *Transformer*

Si Balboa crea estos dibujos aparentemente simples con una técnica experimental que requiere de mucha destreza manual, el artista estadounidense Craig Calderwood produce dibujos hipercomplejos de figuras grotescas, monstruosas, a gran formato en papel o en tela. Algunas de sus obras son muy coloridas, otras, hechas con tinta sobre papel, son en blanco y negro. En ambos casos, las figuras representadas tienen proporciones, posturas y a menudo detalles corporales no humanos.



Figura 12. Craig Calderwood (2019), *Sugar Water*

Partes del cuerpo y la cara están siempre cubiertas con telas, texturas y patrones complejismos diseñados por el propio Calderwood: rayas, lazos, estrellas, pelo, extraterrestres, robots, cuadros, letras, corazones, mariposas, nubes, flores, naranjas cortadas, fresas orgásmicas, uñas rotas son algunos de los elementos que se repiten y combinan en los patrones. Las figuras se recortan sobre un fondo blanco o vacío y las formas del cuerpo se confunden bajo los patrones tergiversados. Este abarrotamiento visual funciona como un camuflaje que confunde la mirada de lx espectadrx, hace ilegibles las figuras y reniega de una interpretación cisnormativa:

En lo que respecta a lo intrincado del trabajo, uno de mis objetivos es desestabilizar la habilidad de alguien para acercarse a mi obra con una idea de género binaria. Al inundar mis imágenes con patrones, y al quitar a veces características sexuales secundarias, guío al espectadrx a leer mi trabajo de manera diferente. Quiero interrumpir la mirada escrutadora heteronormativa que fetichiza o siente asco del cuerpo trans (Meronek, 2018).

Otra manera de conceptualizar el trabajo de Carlderwood es aplicando la noción de desidentificación. José Esteban Muñoz establece la desidentificación como una estrategia de supervivencia que no incurre ni en la asimilación ni en el rechazo de la norma dominante, sino que opta por el reciclaje, la reapropiación y la subversión. Un ejemplo de desidentificación estudiado por Muñoz y también explicado en esta tesis (Capítulo II) es la escena del voguing que surge cuando las comunidades trans\*, queer y drags racializadas se apropian y subvierten el nombre y las poses de las modelos de la revista Vogue.

La desidentificación, como se ha explicado al comienzo de este capítulo, es siempre una respuesta a una violencia sistémica ejercida contra las corporalidades disidentes. La táctica de camuflarse a plena vista, de generar confusión, de provocar un desbordamiento visual son estrategias que sitúan a Calderwood en una genealogía de artistas que emplean la desidentificación:

Esta manera de comunicarse es parte de la historia queer y trans; es una herramienta de supervivencia que a través de los años se ha convertido en mi modo primario de conceptualizar mi trabajo. Es parecido a los códigos de cruising con pañuelos, o a ligar con esa mirada específica. Es información desde dentro. Es el argot propio de la Reina. (Meronek, 2018)

La reivindicación de la ilegibilidad es también una característica consciente y política de la dibujante estadounidense Edie Fake, quien crea dibujos extremadamente detallados y coloridos. Junto con Calderwood, Fake es una de las representantes más importantes de la abstracción queer y trans\* contemporánea, caracterizada por la utilización de técnicas de translucidez, estrategias de détournement, transmaterialidades e inscripción en una historia y cultura comunitaria (Getsy, 2015, 2019).

En sus obras, Fake emplea figuras geométricas que se repiten sobre el papel, creando composiciones complejas pero simétricas, centradas y distribuidas ordenadamente por toda la superficie. Los dibujos de Fake comienzan, igual que Balboa y Calderwood, como un autorretrato y una investigación sobre la corporalidad transgénero. Si Balboa expresa esta búsqueda a través del uso simultáneo de dos materiales y Calderwood genera patrones hipercomplicados para

situarse en una genealogía trans\* de creación de códigos propios, Fake experimenta la carnalidad trans\* a través de elementos arquitecturales y ornamentales.

El cuerpo trans\* es el primer espacio que transgenerizar a través de una representación arquitectónica desidentificada: los elementos (muros, arcos, cúpulas, etc) son reconocibles, pero están tan desarticulados que su funcionalidad es inexistente. En estas obras, la práctica transgénero desacredita la utilidad de los dispositivos de ordenación que regimientan el espacio-cuerpo y con ello rechaza las convenciones de lectura normativas.



Figura 13. Edie Fake (2018), *Open Source*

Los tres artistas visuales que se han presentado en este subapartado exploran la corporalidad y la subjetividad transgénero a través de la práctica del dibujo. Como ya ocurría con lxs performers trans\*, la práctica artística permite la exploración y construcción de una identidad propia. En el caso específico de artistas dibujantes, se propone que este proceso se hace por una serie de estrategias visuales que pueden ser definidas como prácticas de desidentificación. De manera similar a lxs artistas performers, estos dibujantes reivindican la ilegibilidad y el rechazo a la mirada única, estable y examinadora cisnormativa. En el caso de Calderwood y Fake, esta exploración de estrategias de ilegibilidad conlleva el desarrollo de una estética-política identificada como abstracción trans\*. Esta tesis doctoral plantea que la abstracción trans y la desidentificación son estrategias de supervivencia frente a los regímenes normativos que han permitido a las comunidades disidentes crear y desarrollar estilos y estéticas propias.

Tanto la desidentificación como la abstracción trans\* buscan confundir al espectador sobre la identidad de aquello que observa, ya sea un cuerpo o una figura, utilizando el propio lenguaje normativo para cuestionar, ridiculizar, desacreditar el discurso hegemónico. Para ello se utilizan estrategias de ilegibilidad, subversión, camuflaje, humor, ironía, desarticulación, imitación que permiten la supervivencia física y simbólica de la persona disidente sin por ello borrar su diferencia. En esta tesis se propone que estas prácticas de la abstracción trans\* y queer constituyen estrategias de desidentificación traducidas al lenguaje visual de la práctica del dibujo. Capítulo II



**II.**  
**EL ESPACIO: ANÁLISIS Y**  
**PROPUESTAS PARA UNA**  
**ESPACIALIDAD TRANS**



Este capítulo está dedicado al espacio y a la manera en la que la espacialidad trans\* es generada a partir de las corporalidades disidentes que la atraviesan. En un primer apartado se presenta un recorrido por las teorías que investigan el espacio como dispositivo que organiza, moldea, y controla los cuerpos. Autores trans\* como Lucas Crawford, C. Riley C. Snorton, Paul Preciado y Jack Halberstam cuyos trabajos proponen una mirada trans y queer sobre el espacio y una “espacialización de lo queer” (Giesecking 15), citan en sus investigaciones una serie de conceptos introducidos por diversos autores franceses del s.XX, principalmente Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Michel Foucault y Gilles Deleuze. El espacio como dispositivo surge en la modernidad como herramienta de la sociedad disciplinaria (Foucault) y se actualiza en la sociedad de control (Deleuze) o farmacopornográfica (Preciado) en la que vivimos actualmente.

Un segundo apartado introduce la noción de Espacialidad Trans\* con el objetivo de analizar las características de aquellos espacios que son identificados como trans\*. Más que elementos comunes se busca exponer los mecanismos que transforman

un espacio normativo en un espacio transgénero. Se parte de la teoría de Susan Stryker de que ningún espacio es originalmente transgénero, sino que esos espacios son transformados al ser atravesados por la corporalidad trans\*. Por tanto, se investiga esta relación entre cuerpo y espacio, específicamente en relación con el espacio del aseo público como dispositivo de vigilancia y censura de las corporalidades disidentes. A partir de la noción de Imposibilidad expuesta en el Capítulo I, se analizan tres casos de espacialidades transgénero imposibles: los espacios imposibles son aquellos que desbordan las limitaciones conceptuales cisbinarias y los que posibilitan una vida en el presente y una futuridad trans\*.

Gracias a la lectura de teorías pertinentes y al estudio de casos, se definen cuatro gestos que propician la transgenerización del espacio: okupar, pasar, tocar y hackear. Como se expondrá en el Capítulo III dedicado al análisis de mi obra, la identificación de estos gestos permite proponer una práctica artística que, a través de la experimentación formal y material de estas acciones, posibilite la transformación del espacio circundante. La identificación y descripción de estos cuatro gestos permite profundizar la validez de la hipótesis de esta investigación.

## II.1. LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO

En *La producción del espacio* (1974), Lefebvre plantea la producción del espacio como realidad material implicada en los conflictos socioeconómicos del capitalismo. Frente al espacio mental

“vacío, indiferente a quien lo llena” (2013, p. 342) que sería aquel de las matemáticas y la física, el autor francés distingue el espacio “real” (2013, p. 12) o “social” (2013, p. 82) que es producto y soporte de todas las relaciones sociales. Partiendo de una perspectiva marxista, el espacio tiene la doble función de ser “como un producto que se consume” que además “interviene en la producción” (Lefebvre, 2013, p. 14). Esta intervención se produce por un proceso de ordenación velada, invisible a los habitantes del espacio cuyos movimientos y comportamientos son afectados por este proceso basado en tres movimientos: fragmentación, homogeneización y restricción (Lefebvre, 2013, p. 16). El capitalismo afecta a los cuerpos al producir materialmente espacios fragmentados (donde no haya cohesión social ni interacciones entre grupos considerados distintos), homogéneos (que han perdido su identidad producida en el cotidiano por el grupo social que lo habita) y restrictivos (que imponen unas trayectorias, movimientos y comportamientos frente a otros). Esta ordenación espacial ejemplifica la evolución de un capitalismo industrial, donde se explotaban los cuerpos como productores de valor, a un capitalismo administrativo centrado en la gestión de los cuerpos.

Michel Foucault considera el espacio como el dispositivo de disciplinización corporal y social. El objetivo de la disciplina es la fabricación del cuerpo dócil, es decir “sometido y ejercitado” (Foucault, 2002, p. 143) en el que se produce un mecanismo recíproco que “lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés” (p. 142): “la disciplina es el procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo está con el menor gasto reducida como fuerza “política, y maximizada como fuerza útil” (p. 146). Las disciplinas

son todos “esos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (p. 142). La colocación de los cuerpos en su lugar, objetivo principal de la disciplina, posibilita la organización y jerarquización de los individuos. El espacio pues, es un dispositivo que crea estas distinciones entre individuos y de “forma enmascarada, camuflada y soterrada a través de un discurso pretendidamente democrático y universal” produce exclusión, discriminación y persecución de aquellos cuerpos que se encuentran fuera de lugar (del Río Almagro y Cordero Rodríguez, 2015, p. 472). El sujeto que perseguir y castigar es aquel que no se conforma con su lugar establecido, sino que se desplaza fuera del orden de control espacial y atraviesa los límites espaciales y taxonómicos establecidos. Este gesto que visibiliza señala y desafía los límites a partir del movimiento es lo que Certeau denomina “operación de deslinde” (Certeau, 2007, p. 142). Lejos de castigos socialmente visibles, como era el caso en la época anterior a la modernidad, este régimen al que el filósofo francés califica de biopolítico actúa como un “poder amigable” (Preciado, 2012, p. 122) que opera través de pequeñas coerciones, y adiestramientos “sin grandeza” (Foucault, 2002, p. 144), detalles sutiles que pasan desapercibidos y cuyo objetivo principal es “la distribución de los individuos en el espacio” (146). Las disciplinas buscan “colocar cada cuerpo en su sitio” (del Río Almagro y Cordero Rodríguez, 2015, p. 472) a través de tres técnicas: la clausura, el emplazamiento individual y el emplazamiento funcional (Foucault, 2002, pp. 147-148). En el régimen disciplinario el dispositivo espacial produce cuerpos aislados, categorizados y útiles a través de diversos mecanismos de vigilancia. Ejemplo de estos espacios,

nos repite Foucault en su obra *Vigilar y Castigar* (1975) son las prisiones, los hospitales psiquiátricos, las fábricas, los cuarteles, y las escuelas. Partiendo de los estudios de dicho autor sobre la historia de la sexualidad, el teórico trans\* Paul Preciado, añade a esta lista el espacio doméstico, que refuerza y naturaliza el régimen heterosexual (2012, p. 124) planteando no sólo la distinción entre exterior/público e interior/privado, sino imponiendo una colocación de los cuerpos según el eje sexo-género (del Río Almagro y Cordero Rodríguez, 2015, p. 472).

En su análisis del espacio como dispositivo disciplinario, Foucault también expone dos características significativas para la comprensión de la construcción espacial desde una perspectiva trans\*: la materialidad de los dispositivos de vigilancia y la producción de un sistema de gestión de los cuerpos. En su estudio del panóptico de Bentham, Foucault identifica las estructuras arquitectónicas materiales que posibilitan la vigilancia y refuerzan la autodisciplina. Planificada en forma de círculo, en esta prisión que nunca llegó a construirse fielmente, las celdas individuales de los presos se situaban en un círculo concéntrico alrededor de una torre de vigilancia. Cada celda tenía dos ventanas, una que daba hacia el patio interior donde estaba la torre, y otra, por donde entraba la luz que daba al exterior. Esta estructura permite al vigilante observar a todos los presos sin por lo tanto ser observado. También permite que, frente al desconocimiento de si se está siendo observado o no, el preso caiga en un mecanismo de autovigilancia. Foucault expone que esta tecnología panóptica es la utilizada actualmente para vigilar los cuerpos y provocar una respuesta de autodisciplinación (2002, p. 375). Más allá de la colocación concéntrica de celdas

alrededor de la torre de control, Foucault expone la materialidad de los sistemas espaciales de vigilancia que por un lado refuerzan la visibilidad vertical y por otro, restringen la visibilidad horizontal. La visibilidad vertical es aquella que permite al vigilante vigilar a los prisioneros potencialmente en todo momento gracias al contraluz que se produce al entrar la luz por la ventana exterior y que hace que la silueta del preso sea visible en todo momento mientras que la silueta del vigilante no sea visible nunca. La visibilidad horizontal, o la falta de, es aquella que permitiría a los presos verse entre ellos. Las paredes entre celdas impiden que los presos se vean, provocando así el efecto clausura que provoca el aislamiento individual y restringe la posibilidad de revuelta colectiva. Estos elementos arquitectónicos materiales (las ventanas, la pared) permiten un proceso de disciplinización complejo de los cuerpos al reforzar tanto la visibilidad como la invisibilidad. Foucault relaciona el nacimiento de la época moderna y del estado disciplinario administrativo con la creación del registro ordenado de los espacios y los cuerpos que surge en el s. XVI durante la peste.

La lepra y la peste difieren en la respuesta social: a los leprosos se les aísla, se les expulsa de sus hogares y se les hace visibles y audibles gracias a la colocación de campanillas que avisan de su presencia; a la peste se le responde con un mecanismo de registro, visibilidad y vigilancia. Foucault explicita: “contra la peste que es mezcla, la disciplina hace valer su poder que es análisis” (Foucault, 2002, p. 370). Aquí la peste no es sólo la enfermedad como tal, sino que es una metáfora de todo aquello que desordena y desafía la disciplina de ordenación de los cuerpos:

La peste como forma a la vez real e imaginaria del desorden tiene por correlato médico y político la disciplina. Por detrás de los dispositivos disciplinarios, se lee la obsesión de los contagios, de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden. (2002, p. 371)

La disciplina es la colocación de cada cuerpo en su sitio, mientras que la peste es el desorden y la mezcla. El registro, tecnología de la vigilancia documental, es uno de los dispositivos por los que se intenta mantener ese orden. En cada calle, un representante del poder local, el síndico, se encarga de la vigilancia de un estricto confinamiento (pp. 365-367). Este representante rellena un documento oficial en el que se especifican los datos de identidad de cada individuo (nombre, edad, sexo, ocupación, rasgos físicos, estado de salud). Cada día el síndico efectúa una ronda de reconocimiento en el que cada persona está obligada a asomarse a la ventana, a decir su nombre y a dar constancia de su estado de salud. La mentira, la ruptura del confinamiento o la mezcla con vecinos de otras casas están castigadas con la muerte o con el contagio (p. 366).

### II.1.1. EL ESPACIO SOCIAL

La mezcla entre individuos se convierte, como la peste, en una amenaza altamente contagiosa. La respuesta ante esta amenaza es tanto profiláctica (preventiva) como higienizante, se propone tanto detener como prevenir la mezcla de cuerpos. Para Samuel R. Delany (1942), autor afroamericano gay de ciencia ficción, los

espacios de disidencia se crean específicamente cuando se da la posibilidad del contacto: el contacto es la mezcla de individuos socialmente diferentes que, de acuerdo con las ordenaciones biopolíticas y espaciales, no deberían frecuentarse. En su obra *Times Square, Red, Times Square, Blue* (1999)<sup>38</sup>, Delany describe el proceso de revitalización urbana de Times Square en Nueva York y su efecto en la comunidad homosexual masculina que se encontraba para tener sexo en las calles adyacentes. Delany opone la nueva plaza, “esa visión falsa de un mundo estable” (2001, p. 15) a la antigua con sus “diversos márgenes institucionales atravesando el área de la Calle Forty-second donde prosperaba la actividad homosexual” (2001, p. 16). Destruídos por procesos de higienización que persiguen una idea normativa y estable de “seguridad” (Delany, 2001, p. 21), estos espacios ilegales y perversos, donde cuerpos de todas las razas, clases y condición se mezclan y follan, son para el autor espacios de libertad y de democracia donde las personas pueden mostrarse, experimentarse, atreverse a ser y encontrarse ya no entre iguales, sino entre socialmente diferentes.

La población era increíblemente heterogénea -blanca, negra, hispana, asiática, india, nativo americana y una variedad de autóctonos de las islas del Pacífico-. En los teatros alrededor de la calle 42 específicamente, desde que empecé a frecuentarlos

---

38 *Times Square, Red, Times Square, Blue* (1999), está compuesta de dos ensayos “pensados con, contra y a través el uno del otro” (Delany, 2001, p. 17): el primero, “Times Square, Blue” (1996), en el que Delany rememora sus experiencias homosexuales, eróticas vividas en los teatros, esquinas, callejones y parques frondosos de esta zona de Nueva York; y el segundo, “. . . Three, Two, One, Contact: Times Square Red” donde reivindica el contacto como encuentro informal que posibilita la mezcla de clases, razas y cuerpos.

en el verano de 1975, conocí autores de teatro, carpinteros, cantantes de ópera, técnicos de telefonía, trabajadores de la bolsa, tipos en asistencia social, tipos con fundaciones a su nombre, tipos con muletas, tipos en andadores, en sillas de ruedas, maestros, obreros de las fábricas, enfermeros, chefs de alta cocina, tipos que trabajaban en Dunkin Donuts, tipos que daban folletos en las esquinas, conductores de camiones de la basura, y limpiadores de los cristales del Empire State Building. Como ateo, me doy cuenta de que este es el único espacio en toda una vida de residencia en Nueva York, en el que he tenido una conversación larga con algunos de los judíos hasídicos de la ciudad. (Delany, 2001, pp. 36-37)

A partir de sus estudios sobre el cotidiano y de un análisis semiológico de relatos espaciales, Michel de Certeau establece una distinción entre “lugar” y “espacio”. El “lugar” hace referencia al orden y a la distribución de los elementos entre sí, mientras que el espacio “es un cruzamiento de movilidades” (2007, p. 129). Para este autor, “el espacio es un lugar practicado”, es decir un lugar por el que transitan, habitan y se entrecruzan los cuerpos (2007, p. 129). De esta manera un lugar sólo se convierte en espacio gracias a la acción social, es decir a través de los cuerpos que lo atraviesan y lo habitan. Es el caso de la calle que “geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (2007, p. 129). Esta implicación proactiva de los cuerpos como agentes que transforman un lugar en espacio, es central en el estudio de los procesos de transgenerización que nos ocupan.

Certeau utiliza el mismo término “atravesar” y realiza un análisis semiológico del relato espacial, es decir, como se cuentan y se

identifican los desplazamientos y las posiciones (2007, pp. 135-142). A partir de la lectura de las descripciones que los habitantes hacen de sus propios apartamentos en Nueva York Certeau distingue dos descriptores espaciales: los de tipo mapa y los de tipo recorrido. Los del tipo mapa indican una posición de un elemento en un lugar (por ejemplo, hay una panadería), mientras que los del tipo recorrido señalan “acciones espacializantes” (2007, p. 131) es decir describen el recorrido, el movimiento en un espacio (por ejemplo, cruzas la calle, giras a la derecha). La tipología mapa es estática: estructura el espacio, lo ordena y lo delimita, mientras que el relato “atraviesa” (Certeau, 2007, p. 135), se desplaza (2007, p. 142) y por tanto tiene el potencial de provocar una “operación de deslindes” (2007, p. 135). Certeau reivindica el carácter crítico y delictivo del desplazamiento frente al sistema hegemónico que impone una espacialidad y una taxonomía estática: el cuerpo en desplazamiento produce deslindes que “desbarata(n) y desplaza(n)” los códigos impuestos (2007, p. 142). De esta reflexión, el autor francés extrae que la delincuencia “se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado [...]” (2007, p. 142).

De esta manera, siguiendo su distinción entre “lugar” y “espacio”, siendo este último un lugar atravesado por cuerpos en movimiento, es posible deducir que la operación de deslinde o de delincuencia se produce siempre en el espacio, no en el lugar. El lugar, por su característica de ordenamiento y taxonomía estática siempre es un dispositivo enmascarado del régimen mientras que el espacio tiene la potencialidad de ser receptor y generador de disidencias (2007, p. 142). Esta afirmación es significativa para la teoría transgénero, ya que reivindica el movimiento

y la transformación como métodos de transgresión contra la norma. Gilles Deleuze expone la evolución progresiva desde las sociedades disciplinarias modernas hasta las sociedades del control contemporáneas. En las sociedades de control los espacios escuela, prisión, fábrica, hospital, casa, ya no son lugares enclaustrados en los que los cuerpos pasan un tiempo determinado como ocurría en las sociedades disciplinarias analizadas por Foucault. Ahora estos espacios no necesitan de los muros y las ventanas del panóptico de Bentham, ni de los sistemas de registro manual, sino que utilizan dispositivos informáticos para controlar y gestionar los cuerpos en los espacios y tiempos abiertos (Deleuze, 2019). Deleuze pone especial énfasis en la temporalidad continua de estos espacios que se disuelven los unos en los otros.

Si antes se entraba y se salía de la escuela, se estaba y se salía del hospital, se entraba y se salía de la fábrica o de la prisión, en la sociedad de control se transita permanentemente por todos estos espacios: deseamos educación permanente, nuestros cuerpos son monitoreados en continuo por fitbits, programas de nutrición, test sanguíneos, etc, las fábricas se han transformado en empresas que incentivan el trabajo constante, las casas, con la pandemia del COVID-19 son espacios de trabajo, los programas de reeducación e inserción en la comunidad han sustituido las penas de prisión para ciertos delitos. Estos cambios reflejan la evolución de un capitalismo de producción a un supercapitalismo de servicios donde lo importante no es la producción material, sino la transacción de bienes inmateriales. Deleuze aboga por un cambio en las estrategias de resistencia lejos de los discursos anti-disciplinarios anacrónicos de los sindicatos y de otros movimientos sociales. A nuevas formas

de violencia corresponden nuevas formas de disidencia, que se van gestando en el propio proceso de ruptura con el discurso hegemónico (Guattari y Deleuze, 1987).

### II.1.2. EL ESPACIO DISIDENTE

El análisis del espacio como herramienta y discurso de poder, así como de la potencialidad de las disidencias espaciales se sitúa a partir de los años 70 en el campo de estudio de la geografía crítica o geografía radical. La geografía crítica o radical es un término paraguas que engloba distintas perspectivas a la hora de analizar el papel de la construcción espacial en la constitución de desigualdades sociales (Peet, 2000).

La geografía queer es una de las perspectivas de este extenso campo de análisis. En el estudio del espacio queer se pueden distinguir dos ramificaciones. Por un lado, aquellos análisis que describen dónde y cómo las personas LGBTQ+ habitan y experimentan el espacio. Por otro lado, las investigaciones que se centran en las estrategias por las que el espacio se ve alterado, queerificado y transgenerizado por el cruzamiento de los cuerpos queers y trans\* (Lau et al., 2014).

A esta primera rama pertenecen estudios fundacionales de la geografía crítica queer como *Mapping Desire: Geographies of Sexualities* (1995) de David Bell y Gill Valentine, una de las primeras investigaciones en abordar las identidades LGB y heterosexuales desde una perspectiva geográfica, es decir desde su posicionalidad

en el espacio, las ciudades, las calles, los mapas. También el libro de Samuel Delany *Times Square, red, Times Square, blue* (2001), dónde, cómo ya se ha mencionado anteriormente, el autor describe las interacciones sexuales gays en el contexto específico de la plaza neoyorkina y cómo estas alteraciones se ven transformadas o borradas, por el proceso de rehabilitación municipal. Entre otros estudios que profundizan en el análisis geográfico de la experiencia transgénero y queer, merece la pena mencionar aquellos que investigan los espacios de lo obscuro, (fuera de escena), es decir espacios de lo no visible o de lo que no debe ser visto. Este es el caso de la investigación de Marcela Carolina Hurtado Rubio y Rodrigo Francisco Browne Sartori, quienes aplicando la teoría farmacopornográfica de Paul Preciado, investigan el fenómeno de los “café con piernas” como una expresión de la pornotopía producida por el neoliberalismo chileno (Hurtado Rubio y Browne Sartori, 2019). Otro ejemplo de este tipo de análisis geográfico es el artículo “Entre la calle y el cementerio: Prácticas, rituales y religiosidad de las trabajadoras sexuales transgénero del barrio Santa Fe” (Bastidas Meneses et al., 2018) escrito por los antropólogos colombianos Luis Bernardo Bastidas, Daniela Díaz y Valentina Villamarín y que se utilizará más adelante en la descripción del Mausoleo Trans en Ciudad de México.

Dentro de esta línea de investigación y en el contexto nacional se producen investigaciones como “Comunidad gay y espacio en España” (Fernández Salinas, 2007), “Usos y apropiación queer del espacio urbano: El caso GayEixample en Barcelona y Chueca en Madrid” (Peixoto Caldas, 2010), 2010, “Más allá de Chueca: análisis urbano desde una perspectiva queer” (Martín Peláez et al., 2020),

“Mediterráneo(s) Queer. Una lectura interseccional del litoral de Alicante” (Parra Martínez et al., 2022) y “Torremolinos, 1962-1971: de la fiesta como resistencia a la redada” (Cuevas del Barrio y Martín Rodríguez, 2018). Esta rama del estudio de la geografía queer y trans aporta diversas investigaciones del orden antropológico y etnográfico cuyas metodologías cualitativas, específicamente entrevistas y grupos de discusión, producen conocimiento desde la experiencia de las comunidades implicadas.

La segunda ramificación del estudio del espacio queer se basa más en las teorías ya mencionadas en los puntos anteriores y tiene como objeto de estudio la manera distinta/queer en la que los espacios son producidos fuera, o contra, o a pesar de la cisheteronormatividad. La mayoría de lxs autorxs citadxs en esta tesis tienen cabida en esta rama, puesto que, en vez de centrarse en un lugar específico o en las comunidades LGBTQ+ que lo habitan, se concentran en observar la interacción, producción mutua y vinculante entre cuerpo y espacio.

Para los análisis queer y feministas, la producción del espacio a la que Lefebvre se refiere se expande también al cuerpo. De acuerdo con la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, el cuerpo, o más concretamente las identidades que lo definen socialmente, son el primer espacio que se produce y se construye a partir de las interacciones sociales (Gros, 2016). Nuestras identidades y nuestros cuerpos se ven inscritos y definidos continuamente, en una acción procesual sin fin, por la reiteración performativa, es decir la repetición constante de gestos, movimientos, lenguajes que lo inscriben desde el discurso

hegemónico. Desde esta perspectiva, nuestras identidades se inscriben y se reinscriben sobre nuestros cuerpos atendiendo a los mismos procesos de control y vigilancia establecidos por Lefebvre y Foucault. Las identidades disidentes se producen cuando se produce un deslinde (Prosser, 2006). Así la transgenerización comienza por un movimiento de deslinde o delincuente en el propio cuerpo. Para Certeau, aquello que denominamos delincuencia no es sino un desafío a los códigos normalizadores que sostienen un sistema de control sobre los cuerpos a través de un control de los espacios.

En su obra *Fenomenología Queer*, Sara Ahmed retoma esta idea del cuerpo que se tuerce o se sale de la línea recta que le es dada. Ahmed parte del análisis fenomenológico de Merleau-Ponty y aplica una perspectiva queer y decolonial en la que destacan las aportaciones de la noción de performatividad de Judith Butler (Gros, 2016) y la construcción de la alteridad de Edward Saïd (Saïd, 1979). La autora establece que la normatividad se construye y se refuerza gracias a líneas de comportamiento: estas líneas no son visibles y no son en su mayor parte conscientes, sino que se trazan a través de gestos repetitivos que nos son dados. La repetición contribuye a reiterar el trazado de la línea, hasta que estos comportamientos se naturalizan y con las propias acciones, son reforzadas. Ahmed se centra en dos líneas: la de blanquitud y la de cisheteronormatividad y considera tanto el linaje de los comportamientos hegemónicos (que heredamos) como la agencia del sujeto (hacia dónde vamos) (2006). Esta metáfora espacial le permite, definir la experiencia queer como desorientación, es decir como acción de perderse, de salirse del rumbo establecido. Desorientarse significa coloquialmente perderse, pero también, como establece Edward

Saïd, distanciarse de la orientación impuesta por un discurso hegemónico, cuya propia identidad está construida en relación con una representación simplista de la alteridad<sup>39</sup>. En relación con el linaje, la experiencia queer se expone como un gesto de ruptura que excede las categorías binarias sexuales hetero/homo y que abre la posibilidad a vínculos no heredados. Esta propuesta coincide con la de Eve Kosofsky Sedgwick quien en su celebre *Epistemología del Armario* (1990), analiza y deconstruye esta metáfora espacial de la identidad homosexual (Kosofsky Sledgwick, 1990, pp. 67-91). Tanto para Sedgwick como para Ahmed, la experiencia queer no se define por una preferencia sexual o de género, sino por un escape de la relación binaria y asimétrica establecida entre homosexualidad y heterosexualidad: no se trata de seguir uno u otro camino sino de salir de los dos (Fellman, 2021). Ahmed utiliza el término “caminos del deseo”<sup>40</sup> para describir tanto el acto de salirse de la ruta trazada, como la nueva ruta que se traza como registro de esa salida. De esta manera, este camino del deseo es a la vez un archivo espacial y una posibilidad de observar y experimentar el espacio desde una nueva perspectiva. Esta noción de “camino del deseo” es reutilizada por distintos autores trans\*, entre ellxs Susan Stryker que la incorpora a

---

39 Edward Saïd elabora esta noción en *Orientalismo* (1978) donde desarrolla una influyente teoría en torno a la construcción simbólica de Oriente por Occidente. La creación de una representación reducida, simple y caricaturesca de Oriente le sirve a Occidente para establecer su propia identidad. Occidente se construye en oposición a Oriente, que lejos de ser un espacio geográfico concreto, es una identidad fluctuante dependiendo de la época y el contexto político y social. (Saïd, 1979)

40 Término propio de la planificación urbana hace referencia a los caminos que los paseantes trazan al atravesar repetidamente fuera de las rutas construidas.

su reflexión sobre la creación del espacio transgénero (Fellman, 2021). Algunxs autorxs como Jen Jack Giesecking, Cindi Katz y Elizabeth Grosz han remarcado la importancia de incluir la materialidad y la corporalidad dentro de un análisis queer y trans\* del espacio, algo que a veces es dejado de lado en las propuestas teóricas de Butler y Ahmed. La filósofa feminista australiana Elizabeth Grosz defiende una concepción visceral del cuerpo<sup>41</sup> que lejos de ser el elemento oposicional al espacio (en el sentido de fuera-dentro, exterior-interior), provoca cambios y es cambiado por este espacio (Giesecking, 2014, p. 17). Esta relación entre el cuerpo y el espacio es remarcable sobre todo en las investigaciones que conllevan entrevistas o grupos de discusión con personas del colectivo LGBTQ+: la presencia de los cuerpos es el marcador y agente de la potencialidad de queerización o transgenerización de los espacios, de tal manera que tal y como afirma el arquitecto Christopher Reed, el espacio queerizado es aquel habitado o atravesado por los cuerpos queers (Reed, 1996, p. 66). Se utiliza aquí el verbo “queerizar” puesto que, desde una perspectiva constructivista, el espacio no está definido por unas características materiales o formales, sino por el atravesamiento de los cuerpos, es decir, por una acción. “Queerizar” es el gesto de distorsionar, alterar, retorcer las prácticas, los espacios y los discursos hetero y homonormativos. “Queerizar” es también complejizar las nociones cotidianas de espacio, tiempo, cuerpo, identidad para cuestionar su construcción desde un sistema binario impermeable y hegemónico.

---

41 Para Grosz el cuerpo es “una organización concreta, material, animada de carne, órganos, nervios, músculos y esqueleto a la que se le da un sentido de unidad por las inscripciones físicas y sociales” (1996, 243)

Las estrategias, métodos y procesos de queerización y transgenerización en relación a la producción de espacios de disidencia es central en las obras de autorxs como Paul Preciado, michas cárdenas y Lucas Crawford, que se aproximan a la temática espacial desde una perspectiva y manera de hacer trans. Crawford propone un análisis trans-material de los sistemas arquitectónicos (la arquitectura) investigando la asignación de género a ciertos materiales y proponiendo distintas formas de ruptura con el régimen liso y suave de la cisheteronormatividad (2010). Así, el investigador canadiense defiende la arruga como estrategia trans de disrupción háptica (Crawford, 2020). Por su parte, Paul Preciado expone la arquitectura y el urbanismo como espacio de disidencia potencial (2008, 2012a, 2012b). Partiendo del pensamiento foucaultiano de sociedad disciplinaria, define la sociedad actual como “régimen farmacopornográfico” asentado simultáneamente en la industria petroquímica farmacéutica y la industria de lo pornográfico que representa a todas las modalidades exhaustivas de hipervisualización (Preciado, 2008). En su obra más reciente, *Dysphoria Mundi* (2022) el filósofo trans ahonda en el sistema del capitalismo patriarcado-colonial y posiciona la disforia como brecha epistémica con los discursos cisheteronormativos. De esta manera, Preciado centraliza la experiencia corporal y material transgénero como símbolo y motor de la ruptura del sistema hegemónico. La disforia para Preciado no es sólo una sensación o una experiencia personal negativa, sino una experiencia colectiva productiva a partir de la cual se crean espacialidades y comunidades disidentes.

Estas espacialidades *otras* generadas por cuerpos *otros* las encontramos en el trabajo de la teórica y artista micha cárdenas,

específicamente en sus obras sobre la intersección entre los cruces transfronterizos, transgénero y transrealidad. El trabajo de cárdenas cuestiona el concepto mismo de espacialidad al proponer una expansión del término a aquellos “espacios” considerados como no-espacios o como espacios virtuales y relacionarlos con la complejidad del fenómeno de la transición: fronteras, algoritmos, Realidad Virtual, Realidad Alternativa etc. cárdenas propone que la experiencia transgénero, y el cruce transreal y transfronterizo exponen la fragilidad y falsedad de los sistemas binarios coloniales y patriarcales. Gracias a su trabajo sobre la poética transgénero de los algoritmos, cárdenas propone reflexionar sobre las múltiples dimensiones, planos y potencialidades de la travesía trans. El espacio no es sólo una producción material cisheteronormativa, sino que es también por su capacidad de ser cruzado y de cruzarse, multidimensional y disidente (cárdenas, 2022).

El análisis del espacio trans y de los gestos transgeneradores del espacio que se abordarán en el último apartado de este capítulo parten principalmente de esta perspectiva espacial que vincula cuerpo y espacio. También emerge de esta mirada trans-céntrica que proponen Lucas Crawford, Paul Preciado y micha cárdenas, para quienes ser trans o lo trans no es una condición ni una identidad, sino un potencial de ruptura y dislocación. Estxs autorxs proponen una episteme transgénero, basada su propuesta en una experiencia de transcorporalidad y transcarnalidad. Para estxs autores y artistas, la producción del espacio trans, o la transgenerización que proponemos, del espacio se hace desde el cuerpo que lo atraviesa, así como atraviesa las normas cisheteronormativas.

## II.2. EL ESPACIO TRANS

En este apartado se plantean tres reflexiones en torno al espacio trans y transgenerizante. El espacio trans\* difiere del espacio queer en cuanto a que el espacio trans\* surge del atravesamiento de la corporalidad trans y esta corporalidad es material y políticamente distinta a la queer. El vínculo material entre cuerpo-espacio y la distinta conceptualización de los cuerpos como materia provoca una estrategia de transformación de los espacios distinta, aunque no contraria.

El espacio trans es un espacio imposible porque la transpolítica es un horizonte de posibilidades, no una solidificación de parámetros, materiales, señalizaciones y leyes. Como se ha mencionado con anterioridad, que este espacio sea imposible no significa que no exista, sino que los parámetros cisheteronormativos en los que hemos sido socializadx no los pueden contener.

El espacio trans no existe per se, sino que el espacio se transgeneriza. Se propone el término transgenerizar el espacio en vez de espacio trans\* porque permite acentuar esa posibilidad de transformación inminente: lo trans\* como un verbo, como un atravesamiento que modifica instantánea o permanentemente los espacios y los cuerpos que los atraviesan. El historiador de arte Christopher Reed apunta a la utilización del verbo *to queer* o *queering* frente al adjetivo *queer* para identificar la manera en la que todo espacio, todo objeto se encuentra bajo la amenaza inminente de ser queerizado (Reed, 1996). Quizás aún más que la experiencia queer,

la experiencia trans\*, como el prefijo indica, apunta a un movimiento, una acción, un estar en proceso. En esta tesis doctoral se proponen cuatro gestos que forman parte del proceso de transgenerización del espacio: okupar, tocar, pasar y hackear que se definirán en el apartado 3 de este capítulo. Estos gestos son cruciales para comprobar, como se epropondrá en el Capítulo III, de qué maneras la práctica artística posibilita una transgeneración espacial.

### II.2.1. INTRODUCCIÓN AL ESPACIO TRANS

En este subapartado se delinea una genealogía imprecisa de prácticas transgénero en el espacio público. No se trata de una lista exhaustiva, puesto que la mayoría de estas prácticas han desaparecido sin posibilitar un traspaso de registro o de memoria intergeneracional o intergeográfica. Se exponen aquí prácticas que, ya sea en su propuesta formal o en su intromisión en el espacio, se identifican como acciones de transgenerización del espacio público a través de prácticas estéticas que desbordan el régimen visual cisheteronormativo. Este recorrido sirve de contextualización de las prácticas analizadas en esta tesis doctoral.

A.S. Anthony en su análisis antropológico de espacios creados por mujeres transgénero racializadas en la ciudad de Washington propone el término “desviamiento radical” para describir estos espacios en los que la acumulación de gestos y corporalidades trans\* producen espacios disidentes con el potencial de redefinir las estructuras epistémicas y sensoriales de la normatividad hegemónica (Anthony, 2019, p. 62). Los espacios

desviados que se describen en este recorrido tienen una repercusión de desestabilización del orden estético, visual y epistémico: provocan una interrupción, un disturbio del orden cisheteronormativo y provocan además el contagio transgenerizante hacia otros cuerpos. Estos espacios además son performativos y efímeros. Performativos en cuanto que son producidos por la acumulación de gestos y afectos transgéneros y no por una estructura material: lo que hace que el espacio sea trans\* son los cuerpos que lo atraviesan y lo desvían, no su materialidad de ladrillos, cemento, o color de las habitaciones (Ahmed, 2006; Anthony, 2019; Crawford, 2010; Fellman, 2021; Reed, 1996; Stryker, 2008a). Al ser constituidos por gestos y afectos, los espacios trans\* son efímeros y escapan a la lógica de la evidencia sólida material cisheterosexista (Muñoz, 2009, p. 85). Sólo una “hermenéutica del residuo”, la búsqueda de aquello que queda en otros espacios y temporalidades del espacio o el gesto original puede visibilizar, descifrar y abordar el potencial disidente y desviado de estos espacios efímeros (Muñoz, 2009, p. 85). Partiendo de esta forma de arqueología de los restos, se prioriza aquí una genealogía de entretejimiento entre espacios en vez de un recorrido cronológico y lineal.

El recorrido comienza con las revueltas de la Cafetería Gene Compton’s en 1966 en el distrito Tenderloin de la ciudad de San Francisco. En un contexto de precarización y criminalización continua, un grupo de mujeres trans\* racializadas y trabajadoras del sexo, frecuentan la cafetería de Gene Compton, situada estratégicamente en la esquina de dos grandes arterias del barrio. Desde allí observan a la policía, a las otras chicas trabajadoras y, en contacto con activistas afroamericanos por los derechos civiles,

comienzan un proceso de politización que dará lugar al primer colectivo trans\* (conocido). Abierta 24h, la cafetería se convierte en un espacio de encuentro y reunión, desde las que estas mujeres trans generan prácticas de supervivencia, de resistencia y de reivindicación. La revuelta estalla en 1966, sin que se sepa una fecha concreta<sup>42</sup>, cuando la policía irrumpe en la cafetería para arrestar a las mujeres trans. Esta acción policial es una respuesta violenta contra la okupación y visibilización trans\* del espacio interior de la cafetería, pero también del espacio exterior puesto que las mujeres se posicionan visibles cerca de las grandes ventanas que dan a las avenidas principales del barrio. Frente al ataque policial las mujeres trans\* se defienden lanzando café y donuts y golpeando a los policías que las esposan y meten en los furgones.

Los disturbios se expanden fuera del local a las calles cercanas donde más mujeres trans\* acuden a defender a sus compañeras y enfrentarse a la policía. Se trata de la primera revuelta transgénero conocida y casi olvidada hasta el año 2003. Los incidentes de la cafetería Compton's exponen la amenaza que suponen para el régimen cisheteronormativo la presencia organizada y activista trans en el espacio público: la transgenerización del espacio emerge de la okupación consciente de este espacio y del desbordamiento estético y epistémico que supone la reunión y organización de corporalidades que exceden al régimen cisheteronormativo eurocéntrico. Una cafetería se transforma en un lugar de organización política y de

---

42 A partir de una intensa búsqueda de archivo y entrevistas con las pocas participantes aún vivas, Stryker reconstruye los eventos de la Cafetería Compton's y los visibiliza en su película *Screaming Queens* (2005).

resistencia epistémica y visual desde el que las experiencias trans\* se transmiten a otras personas trans\* y contagian la calle de otros modelos, otros cuerpos. Las corporalidades obscenas aquellas que debería estar fuera de la vista se trasladan al centro visual.

Este movimiento es evidente en el gesto que tiene Ocaña de levantarse la falda por las Ramblas de Barcelona a finales de los años 70. Las Ramblas se convierte en escenario público donde expone aquella carne que nadie debe ver, pero que en el imaginario cisheteronormado de la corporalidad trans, todo el mundo quiere ver: el pene, la vagina<sup>43</sup>. Nazario, su amigo y compañero de prácticas callejeras, describe así estos momentos de desbordamiento:

En sus paseos por las Ramblas vestido de mujer, siempre con algún acompañante a poder ser también disfrazado –Camilo, yo [Nazario], La Paca de Alcoy o cualquiera que se prestase–, solía levantarse la falda y mostrar la polla en ese momento crítico en que el público que ya tenía en el bote nos hacía pasillo para a continuación volvérsela a levantar y enseñar el culo, con lo que el espectador caía definitivamente rendido y podía seguirnos, como el flautista de Hamelín, a donde fuésemos. (Barea, 2023, p. 63)

El acto de mostrar su pene mientras pasea vestido de mujer, es el momento climático de un paseo que produce un desvío en el uso y en la ordenación biopolítica del espacio. Antes de esta exposición que provoca una desviación de miradas e incluso de

---

43 Se utilizan aquí términos hegemónicos para designar los órganos genitales: las comunidades trans\* tienen términos propios que permiten reapropiarse de la disforia de género y, en caso de tratamientos hormonales y médicos, reafirmar el proceso de cambio físico genital.



Figura 14. Ocaña (1973-1980), *Sin título*

trayectoria de los cuerpos espectadores, la okupación del espacio público de Ocaña, Nazario y acompañantes provocaba per se una tensión en la ordenación biopolítica espacial. Ocaña, pese a la afirmación de Nazario, no se viste ni se disfraza de “mujer” dentro de la cishteronorma de la feminidad, sino que se identifica como “la Pasionaria de las Mariquitas” (Barea, 2023, p. 46) incidiendo aquí en el carácter interseccional de su práctica artística, de su activismo y de su identidad. La escritora Roberta Marrero, en su análisis sobre la Barcelona travesti, marica y bollera de 1970-1980 destaca esta actitud de Ocaña de construir su persona y su arte desde los márgenes más malditos de una España en transición: el mariquita travesti pobre y comunista (Barea, 2023, p. 76).

La corporalidad travestida es política y provoca una disrupción, un *glitch* en la ordenación de miradas y cuerpos que se concentran en este paseo emblemático de Barcelona. Comprendiendo las Ramblas como un espacio panóptico de ordenación social, donde todos miran y todos son mirados, el gesto transgresor de Ocaña hackea el dispositivo al provocar que las miradas se concentren primero en su atravesamiento travestido, y luego en el aparente conflicto entre genitalidad y expresión de género. En este movimiento de lo invisible u obsceno a lo hipervisible, la travesti okupa la calle principal de la ciudad y expone su cuerpo, objeto de abyección, curiosidad, y deseo, al público que camina, igual que ella.

En estas acciones, el cuerpo trans\* transgeneriza el espacio público a través de un gesto estético radical que sitúa lo obsceno en el centro del discurso. Al hacer esto, redefine la relación entre corporalidad y subjetividad más allá del discurso moral cisheteronormativo y reconfigura la trayectoria de todos los cuerpos que cruzan ese espacio. Esta desviación de trayectoria, de mirada, provoca una ruptura de la línea recta *straight* según el análisis de fenomenología queer de Sarah Ahmed (2008): el camino o línea establecida en el espacio por los dispositivos de control biopolíticos se ve alterada, desdibujada, detenida momentáneamente, dando la posibilidad a un cuestionamiento de ese patrón performativo cisheteronormativo. Junto con el cuestionamiento crítico, la desviación repetida genera espacios donde emergen nuevas posibilidades epistémicas radicales de ser. Así ocurre, por ejemplo, durante el funeral de Paola Buenrostro, mujer trans asesinada mientras ejercía el trabajo sexual en Ciudad

de México el 30 de septiembre de 2016. Cuando su asesino, un militar y guardaespaldas de un político local, es liberado tras tres días en prisión preventiva, Kenya Cuevas, amiga y testigo del crimen contra Buenrostro, recupera su cuerpo. En vez de trasladarlo al cementerio, Cuevas ordena a la funeraria que el ataúd sea colocado atravesado en la Avenida Insurgentes, una de las vías principales de la ciudad, y que sea abierto, exponiendo así el cuerpo violentado de Buenrostro. Cuevas ondea una bandera trans\* y una multitud de compañeras de la asesinada bloquean la avenida durante horas exigiendo el fin de la violencia transfeminicida. La okupación de la Avenida Insurgentes por el cuerpo asesinado de Buenrostro, es el comienzo de un movimiento trans\* mexicano liderado y politizado desde las subjetividades transfemeninas.



Figura 15. Cuartoscuro (2016), *Manifestación por el transfeminicidio de Paola Buenrostro en Avenida Insurgentes*

De aquí emergen colectivos, casas de acogida para personas trans\* organizadas por personas trans\*, e incluso la inauguración del 1er Mausoleo Trans de América del Norte<sup>44</sup>. Se trata de espacios transgenerizados y transgenerizantes al materializar otras formas relacionales generadas desde una ética y una subjetividad trans\* que demuestran la capacidad de creación de redes y estrategias de resiliencia transgénero que exceden los límites tanto nacionales como institucionales.

Esta capacidad no es superflua, se trata de una evidencia en el aquí y en el ahora de cómo estos espacios posibilitan una futuridad trans\*<sup>45</sup>. Considerando la experiencia trans\* como crítica al sistema temporal cisheteronormativo (Halberstam, 2005) que restringe las corporalidades y las subjetividades a un sistema de tiempo lineal y regulado, se determina que la futuridad trans\* es intrínseca a la generación de un espacio transgenerizante: todo espacio trans\* invoca un futuro trans\*; todo espacio trans\* expone un tiempo desviado de la linealidad cisheteronormativa:

---

44 Esta visibilización consciente del cuerpo hiperviolentado de Buenrostro por parte de su comunidad, recuerda a la exposición del cuerpo del adolescente afroamericano Emmet Till en 1955. La madre del muchacho, quien había sido salvajemente asesinado a golpes por supuestamente coquetear con una mujer blanca, exigió que el ataúd de su hijo se mantuviese abierto como evidencia de la violencia brutal contra las personas afroamericanas. Años después, en 2008, la mujer que había acusado a Till se desdijo de su testimonio. (Apel, 2006; Wall, 2010)

45 La idea de futuridad trans\* emerge del concepto de futuridad queer descrito por José Esteban Muñoz como como un horizonte que nos lleva a caminar hacia él (Muñoz, 2009).

Las múltiples temporalidades [expresadas] por las críticas trans racializadas pueden verse en el reconocimiento decolonial de las injusticias del presente, que ve el presente emergiendo de un encuentro colonial en el pasado y que trabaja por futuros que existirán más allá de las lógicas totalizadoras del capitalismo. De manera similar, la no binaridad y lo trans\* a menudo implican un tiempo desarticulado, en el que la asignación en el nacimiento es rechazada retroactivamente, y las corporalidades del presente se comprenden como necesidad de convertirse en otras en el futuro (cárdenas y Chen, 2019, p. 475).

El espacio transgenerizado y transgenerizante potencia una futuridad trans\* al desechar sistema tiempo-espacio-cuerpo cisheteronormativos y ejercer, desde el aquí y el ahora, un ejercicio radical de transformación inspirado en los valores y las subjetividades trans\*.

Esta transformación no es meramente conceptual, sino que va acompañada de cambios estructurales y materiales: acceso a servicios de salud, protección comunitaria, alianzas con otras comunidades cloacalizadas (Wayar, 2019), cama, ropa, comida, etc. Ejemplos de estos espacios que se convierten en nodos de contagio transgénero son las casas gestionadas por y para las personas trans\* (Casa Hogar Paola Buenrostro en Ciudad de México, México; Casa Trans Paloma Valenzuela en La Paz, Bolivia; Casa Kuá en Berlín, Alemania; Casa de Lohana y Diana en Buenos Aires, Argentina; T-huis en Amsterdam, Holanda; etc). Dentro de estos espacios autogestionados, la casa de STAR (Nueva York, 1970) es un caso que ha tenido una gran influencia en las prácticas analizadas en esta tesis, por el contexto sociopolítico en el que se generó, su posición radical en coordinación con otras luchas

contemporáneas y la movilidad de sus acciones. Con sus trajes ceñidos de lentejuelas brillantes, sus tacones altos, sus pelucas, sus megáfonos y sus pancartas, lxs miembrxs de STAR (Street Travesti Action Revolutionnaries) llevaban al espacio público y activista una manera de ser y de habitar las calles que excedían el orden moral de la sociedad hegemónica, pero también de las asociaciones asimilacionistas homosexuales.



Figura 16. Leonard Fink (1973), *STAR*

Cuando en 1969, estallan los disturbios de Stonewall, son las personas trans\*, (mujeres trans, drag queens, lesbianas butch) racializadx quienes de nuevo se encuentran a la cabeza de la resistencia contra la violencia policial: Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera, Stormé DeLarverie<sup>46</sup> entre muchas otras cuyos nombres han desaparecido. Más allá de sus acciones durante los disturbios de Stonewall, Marsha P. Johnson y Sylvia Rivera junto a otras compañeras conformaban el colectivo STAR que ofrecía comida, techo y apoyo a personas trans\* de la calle, seropositivas, trabajadoras sexuales, muchas de ellas menores de edad. STAR comenzó en un trailer de camión abandonado en el East Village de Nueva York. Ese espacio con ruedas<sup>47</sup> se convirtió en la sede improvisada de un grupo de mujeres trans\* que rechazaban

---

46 Identificada como lesbiana butch biracial, DeLaverie podía pasar por hombre o mujer, por afroamericanx y por blancx según el contexto y su vestimenta. Activista y artista escénica, su capacidad para pasar inspiró a artistas como la fotógrafa Diane Arbus quien con sus retratos de DeLaverie ayudó a difundir una estética de lo andrógino que nos ha llegado hasta hoy en día.

47 En esta tesis se expone el uso de un “espacio con ruedas” como metáfora de la movilidad y tránsito de la experiencia trans\*, específicamente en relación con la caravana: una casa con ruedas = cuerpo en movimiento. Este uso metafórico se da por ejemplo en películas como *Priscilla Reina del Desierto* (1994), *Hedwig y The Angry Inch* (2001) y *Transamerica* (2005). Otro ejemplo es *Mutt* (2023) donde la búsqueda de un coche es un eje conductor para exponer las dificultades de los primeros meses de transición de un chico migrante. Otras películas muestran este desplazamiento espacial que permite abrir la posibilidad de una transición como una mudanza o un cambio de domicilio: *Girl* (2018) y *20000 especies de abejas* (2023). Un análisis de la utilización del automóvil, la caravana o el desplazamiento en las representaciones cinematográficas de transición de género, excede ampliamente los objetivos de esta tesis. Sin embargo, estas imágenes han influido mi práctica artística, específicamente en “Campamento Trans\*”, como se describe en el Capítulo III.

abiertamente cualquier opción de asimilación a un régimen que tachaban de capitalista, homofóbico y racista.

Queremos un gobierno popular revolucionario, donde las travestis, la gente de la calle, las mujeres, los homosexuales, los puertorriqueños, los indios, y toda la gente oprimida sea libre y no esté jodida por este gobierno que nos amenaza, nos trata como la escoria de la tierra y nos mata como a moscas, una a una, y nos arroja a pudrirnos en la cárcel. Este gobierno que gasta millones de dólares en ir a la luna y deja que los estadounidenses pobres mueran de hambre. **TODOS EL PODER PARA EL PUEBLO.**

(Rivera y Johnson, 2022, p. 146)

Expulsadas del tráiler, STAR se trasladó en 1970 a una casa semiderruida situada en el East Village de Nueva York: aquí se abrió la primera casa comunal LGBTQ+, así como la primera organización liderada exclusivamente por personas trans\* racializadas de Estados Unidos. Desde esta casa, STAR se involucró activamente en la lucha por los derechos de lxs menorxs y las personas trans\* en prisión y en instituciones psiquiátricas, exigiendo el derecho a la autodeterminación de género y creando redes de solidaridad con los movimientos antiracistas, antimilitaristas y lesbianos locales. El alquiler y todos los demás gastos del colectivo se sufragaban con fiestas y venta de dulces en las calles adyacentes. Cuando STAR fue expulsado violentamente de la casa en el East Village en 1971, la sede se hizo nómada, trasladándose a cualquier sitio donde habitasen Sylvia Rivera o Marsha P. Johnson hasta la muerte/ asesinato de ésta en 1992. STAR es un ejemplo de espacio liderado y gestionado por personas trans\* para personas trans\* que además consigue involucrarse con otros movimientos sociales y activistas, visibilizando las problemáticas y precarización específica de las

identidades trans\*. La participación de STAR en marchas, comités y proyectos de leyes en la ciudad de Nueva York supuso una visibilización de corporalidades, precarizaciones y reivindicaciones que los colectivos LGBTQ+ no querían asumir públicamente.

La lista de casas y espacios de cuidados trans\* es muy larga, sobre todo teniendo en cuenta que la gran mayoría no se identifican públicamente como espacios autogestionados trans\*, sino que se mantienen en el *low-down* (sólo son conocidas de las personas trans\* locales). En el Capítulo III se especifican las circunstancias y condiciones de translucidez que hacen que estos espacios estén protegidos por un protocolo de acceso exclusivo. También se comparten las conversaciones y estrategias artísticas en torno a la cuestión de la visibilidad de estos espacios, específicamente en mi obra *A Hole so Big it Became the Sky* (2019).

El ejemplo de la casa STAR es interesante para esta tesis por dos razones: 1. La casa como organización de un espacio físico y material que sostiene la vida y los futuros trans\* desde las identidades trans\* cloacalizadas; 2. La imagen de un trailer o caravana okupada por travestis generando otras formas de vida, de cuidados, desde una subjetividad desviada, es una imagen que ha calado en el imaginario colectivo trans\*. La construcción de un espacio sobre ruedas que tiene la capacidad de atravesar en movimiento las espacialidades restringidas e inamovibles de los cisheteronormativo se ha convertido en una metáfora visual de la experiencia transgénero. En las obras analizadas en esta tesis esa referencia es evidente, específicamente en el campamento

trans, *Trans\* Camp*, cuyo nodo central es una autocaravana transgenerizada. La creación de esta caravana se propuso como un homenaje y una reiteración de la importancia de estos espacios liminales, movibles y con la capacidad de desplazamiento.

En el Estado español existen investigaciones muy interesantes que analizan la generación de espacios LGBTQ+. Algunas de ellas adoptan un marco antropológico y sociológico al analizar, por ejemplo, los procesos de gentricación gay y el impacto en las implicaciones activistas de los barrios de Chueca (Madrid) y el Eixample (Barcelona) (Boivin, 2013; Fernández Salinas, 2007; Martín Peláez et al., 2020; Peixoto Caldas, 2010). Otras, desde una perspectiva histórica, exponen la relación del desarrollo de la industria del turismo durante el tardofranquismo y la transición con la explosión de una cultura gay que desarrollaba sobre todo en esos nuevos espacios (Cuevas del Barrio y Martín Rodríguez, 2018; Fuentes Vega, 2017; Melero, 2018; Parra Martínez et al., 2022).

En el caso de los espacios específicamente trans\*, como expone Rafael Mérida en su análisis de los archivos trans\* en el Estado español de los años 70, la investigación sobre éstos es escasa debido a la falta de registros (2019). Estos documentos perviven en forma de entrevistas, grabaciones de vídeo, fotografías que no han sido lo suficientemente explorados por cuestiones tanto personales como de borramiento sistémico (Mérida Jiménez, 2019; Ortega Arjonilla et al., 2019; Platero et al., 2017). Encontramos estas fotografías en recopilaciones como las efectuadas por Pierrot en su libro *Memorias Trans. Transexuales, Transformistas y Travestis* (2006)

donde a través de conversaciones con algunas de las artistas trans\* de la época se atisban los espacios de cabaré, bares y locales de eventos. corporalidad opuesta al régimen viril del nacionalcatolicismo<sup>48</sup>, lo que permite la proliferación de representaciones de corporalidades trans\* en los medios de comunicación alternativos, las nuevas producciones cinematográficas, la literatura, el teatro y por supuesto la calle donde la presencia travesti es reivindicada como un gesto de liberación del espacio público (Picornell, 2010). Rafael Mérida analiza con gran detalle esta visibilidad trans\* en la ciudad de Barcelona en su libro *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX* (2016). De estos locales y estos encuentros festivos también quedan algunas imágenes en el Archivo Arkhé, espacio de documentación de la comunidad LGBTQ+ Hispanoamericana recientemente instalado en Madrid. En este periodo la figura de la travesti es reapropiada por los movimientos de izquierdas como una metáfora de libertad tras la dictadura.

La presencia de personas trans\* en las producciones cinematográficas y audiovisuales ha generado también una gran cantidad de análisis ya sea de orden histórico o semiótico. Así mismo, existen numerosas investigaciones sobre la experiencia transgénero en contextos educativos, laboral y de acceso al sistema de salud público. Sin embargo, no se han encontrado investigaciones que examinen con detalles las prácticas de las personas transgénero

---

48 Mercè Picornell subraya que esta visibilidad y esta aproximación de los movimientos progresistas a las prácticas trans\* no se traduce ni en solidaridad ni en alianza política, ya que los mismos movimientos de izquierdas deslegitiman a las personas trans\* que desean llevar a cabo un tratamiento de reasignación de género (2010).

en la generación de espacios propios. Se propone que quizás esto es debido a que no existen centros autogestionados por la comunidad trans\* y abiertos a la comunidad trans\*, como ocurre en otros países (México, Argentina, Holanda, Alemania, etc). También se plantea que los análisis sobre estas prácticas transgenerizantes quizás se encuentren imbricadas con el análisis de espacialidades LGBTQ+ y del trabajo del sexo. La investigación de prácticas transgenerizantes espaciales se basa en la definición de espacio como constructo y dispositivo social para la organización y control de los cuerpos (Foucault, 2002) que permite repensar el espacio desde el atravesamiento y la agencia de los cuerpos que lo habitan.

En “Queer Geographies” Jen Jack Giesecking propone utilizar “la teoría queer para leer el espacio” y “la teoría geográfica para leer lo queer” (Lau et al., 2014, p. 15). Este diálogo entre lo queer y el espacio, o la teoría queer y la geografía, se efectúa desde el análisis del deseo y del desvío como prácticas espaciales desde la disidencia. El escritor de ciencia ficción Samuel Delany expone en su obra *Times Square, red, Times Square blue* (Delany, 2001), como antes hemos comentado, la manera en la que los cuerpos y los deseos homosexuales habitan y transforman el espacio de la plaza. De acuerdo con Delany, la construcción de estos espacios-momentos queer es posible gracias a prácticas de entrecruzamiento y de contagio entre personas que, de otra manera, por la compartimentalización propia al sistema biopolítico disciplinario, no se mezclarían. Desde esta perspectiva, el deseo y la práctica del deseo se convierten en motores y herramientas de entrecruzamiento y de generación de nuevas posibilidades espaciales (Delany, 2001; Giesecking, 2014; López Munuera, 2020;

Namaste, 2006). De esta manera, se introduce la práctica del “desvío” consciente en el análisis espacial (Anthony, 2019, p. 62). La utilización del desvío como resistencia (Cohen, 2004) y como práctica radical<sup>49</sup> (Anthony, 2019) expone el potencial generador del gesto colectivo de salirse de la línea aprendida y marcada por el régimen cisnormativo (Ahmed, 2008).

S.A. Anthony utiliza el término desvío radical para identificar las prácticas de espacialidad que generan espacios donde *vivir trans\**: lugares que están gestionados desde una experiencia y subjetividad de los cuerpos transgénero, situando estas identidades en el centro de los procesos de cuidado, de conocimiento y de vinculación a otros movimientos sociales<sup>50</sup> (Anthony, 2019, p. 62). En su análisis de las prácticas espaciales de las disidencias de género, Lynda Johnston, expone las estrategias espaciales de desbordamiento y de desvío de comunidades trans\*, intersex y de género fluido (Johnston, 2020). Utilizando la perspectiva de los *Transgender Studies*, Johnston analiza la generación de espacios partiendo de la base que todo espacio construido es inherentemente transgénero (poroso, intertextual, cambiante) y que la sociedad se

---

49 Esta noción de “desvío” llega a los estudios transgéneros desde los Black Studies o Estudios Negros (Anthony, 2019; Cohen, 2004). Se trata de una prueba más de la alianza y retroalimentación de los estudios transgéneros con otras disciplinas especializadas en el análisis de los procesos de resistencia de subjetividades encarnadas no normativas: corporalidades racializadas, crip, intersex, etc (Snorton, 2017; Stryker y Whittle, 2006).

50 El trabajo de investigación de S.A. Anthony se concentra en el estudio de las dinámicas interpersonales y colectivas en una casa trans\* afroamericana situada en la ciudad de Washington.

encarga, violentamente, de ocultar y de aniquilar este aspecto. En sus diferentes estudios de la espacialidad trans\*, Lucas Crawford propone generar una narrativa trans\* arquitectónica que refleje el carácter inherentemente transgénero de todo espacio (2020b).

## II.2.2. EL CUERPO QUE ATRAVIESA EL ESPACIO

El tema del cuerpo trans\* es amplísimo y puede ser abordado desde muy distintas disciplinas. La intención de esta tesis no es presentar una descripción exhaustiva de las distintas teorías, estudios y análisis focalizados en los cuerpos trans\* sino exponer el vínculo entre el cuerpo trans\* y el espacio a través de la lectura de autores que han influido en la práctica de investigación artística estudiada en esta tesis.

En su entrevista con el investigador Isaac Fellman a propósito de su documental sobre las revueltas transgénero de la cafetería Compton, Susan Stryker afirma que “los espacios transgénero son aquellos por los que las personas trans\* han pasado, dejado su marca y convertido en algo nuevo” (Fellman, 2021). Con anterioridad en la misma entrevista Stryker había mantenido la dificultad de recordar y documentar aquellos espacios históricos del movimiento trans\*. Para la autora, esta dificultad proviene en gran parte de su carácter efímero y está íntimamente ligado al cuerpo que lo atraviesa. De esta manera, el cuerpo trans\* es, por su mera presencia, un agente transgenerizador que transforma el espacio que atraviesa. La jerga trans\*, así como la jerga queer, utiliza una multitud de términos que hacen referencia a un movimiento en el espacio o a un cambio

de estado físico: *coming out, crack the egg, go stealth, to clock, down low, pass*, etc. Las traducciones al castellano que a menudo derivan del inglés mantienen esa connotación de cambio espacial o físico: salir del armario, romper el huevo, pasar desapercibidx, detener, estar en el armario, pasar por. El propio término transgénero, nos reenvía al movimiento de atravesar, de ir de un sitio a otro. Susan Stryker remarca esta cualidad de movimiento del cuerpo trans\* y del cuerpo queer, a los que denomina “híbridos glociales” (Stryker, 2008, p. 38). Para esta autora, el cuerpo es una combinación entre elementos globales y locales y además un archivo en movimiento de situaciones, espacios, experiencias. “Palimpsesto” es el término que utiliza la filósofa trans\* mexicana Siobhan Guerrero para denominar a estas capas acumulativas que interactúan entre ellas creando nuevos significados para y desde el cuerpo trans\*:

Marcas de lo que fuimos y lo que somos permanecen tanto en la memoria como en la carne. Incluso aquellos cuerpos trans que no optan por técnicas quirúrgicas u hormonales son un conjunto de vivencias, de imágenes corporales, de orientaciones fenomenológicas, de cómo se habitó y cómo se habita ahora. Queda la memoria de cómo se nos trató, de cómo nos movíamos y de cómo nos comportamos ahora. Son vivencias escritas unas sobre las otras, donde puedes recordar lo que era habitar el mundo de otra manera. En ese sentido cada cuerpo trans es un palimpsesto (Muñoz, 2019).

El cuerpo trans\* se caracteriza por una movilidad y un desbordamiento constante, algo que utilizando las palabras de Susan Stryker (Stryker, 2008) y Siobhan Guerrero (Muñoz, 2019) se puede calificar de *palimpsesto glocal*. El cuerpo trans\* se encuentra en movimiento continuo entre lo global y lo local y entre las distintas

capas de significado que interactúan sobre su carne<sup>51</sup>. Partiendo de la afirmación: “que no hay un espacio más local que el cuerpo” (Stryker, 2008, p. 38) Lucas Crawford reivindica una “trans-localidad crítica” definida por ese movimiento incesante del cuerpo trans ya sea como glocal o como “archivo palimpséstico andante” (Crawford, 2020, p. 21). Para Crawford la trans-localidad debe descolocar el ideal cisheteronormativo de inamovilidad, de establecimiento, de fijación y reivindicar el potencial desestabilizador del cambio, de lo poroso, lo permeable, lo fluctuante. Esto es importante al considera el espacio trans como aquel atravesado por el cuerpo trans y del cuerpo trans como primer espacio a transgenerizar.

Recordando las ideas aportadas por Lefebvre a la geografía crítica, el espacio es un lugar que está habitado y atravesado por los cuerpos, y es ese movimiento el que permite acciones de deslindes que desafían la rigidez e inmovilidad del sistema normativo. ¿Qué ocurre con ese espacio cuando los cuerpos que lo atraviesan son cuerpos trans\*?. Si el cuerpo es “el espacio más local”, ¿qué ocurre cuando ese espacio corporal es o está sujeto a operaciones de deslinde? Para Lefebvre, ese espacio-cuerpo deslindado empuja los límites conocidos y estáticos del régimen de control normativo. El espacio-cuerpo trans es un delincuente social cuya característica principal, interseccionando el pensamiento de Lefebvre con el de Stryker, Guerrero y Crawford, es el movimiento, el cambio continuo frente a la obligación social de estabilidad y fijación. Una estrategia para neutralizar el potencial revolucionario de este

---

51 El uso del término de “carne” es explicado en el Capítulo I.

movimiento permanente es la fijación de la subjetividad trans\* a través de la constitución de una narrativa transnormativa. De esta manera el individuo se moviliza, pero dentro de unas limitaciones dadas y preestablecidas a partir de un ejercicio asimilacionista de la sociedad bienpensante cisnormativa. Son transnormativas aquellas narrativas que privilegian y generalizan ciertas experiencias transgénero sobre otras y que son construidas por el régimen cisheteronormativo para hacer la experiencia trans\* más domesticable e institucionalizable.

La transnormatividad se acompaña del transwashing, que limpia y diluye las experiencias y cuerpos que no son fácilmente asimilados por el orden cisheteronormativo. Por ejemplo, Riley C. Snorton y Jin Haritaworn analizan el sesgo racista, clasista y capacitista de la transnormatividad en su investigación sobre la necropolítica trans\* (Snorton y Haritaworn, 2013). An Millet desde el análisis del sistema de salud argentino, expone cómo esta narratividad transnormalizada y transnormalizadora cissexista impacta en el acceso a los servicios de salud de las personas trans\* cuya experiencia o subjetividad no se adapte a esta narrativa (Millet, 2020). Más allá de ser trans\* o no, se trata de ser *un\* buen\* trans\**, es decir, de asimilarse a una imagen, a una narrativa, a una estética asimilable. Este deseo asimilacionista no proviene sólo de la sociedad cisheteronormada, sino también de las propias comunidades LGTBQ+, queers, e incluso, transgénero. En 1973 la activista trans\* latina Sylvia Rivera secuestraba el micrófono de la marcha del orgullo en Nueva York y reivindicaba, ante los abucheos de los manifestantes, el activismo trans precario y de color.

Ya en este siglo, escritoras travestis latinoamericanas como Camila Sosa Villada, Mara Rita, Susy Shock, Naty Menstrual, Claudia Rodríguez, Iván Monalisa Ojeda, y Frau Diamanda/Héctor Acuña reivindican en sus novelas y poemarios un realismo *trash* contra esta narrativa transnormativa. Al reclamar una identidad *travesti* se reapropian de la suciedad que el término trans\* a menudo higieniza (Sánchez Osos, 2023) y descolocan las expectativas del manual de instrucciones transnormativo.

La narrativa transnormativa recurre a metáforas espaciales para documentar los procesos corporales transgénero. Lucas Crawford analiza algunas de estas imágenes, centrándose específicamente en aquellos términos derivados de la arquitectura y del urbanismo que se utilizan para describir el cuerpo y la experiencia trans\* (Crawford, 2020, pp. 39-67). Por ejemplo, la experiencia de disforia es a menudo descrita como la sensación de estar en el cuerpo equivocado o “no sentirse en casa” sobrentendiendo en esta expresión que la casa es un lugar de comodidad y de pertenencia. Crawford expone esta identificación transnormativa entre cuerpo y casa (Crawford, 2020, p. 29) para demostrar cómo el uso de metáforas espaciales neoliberales sirve para detener y domesticar el movimiento crítico translocal<sup>52</sup>. Cuestionando esta identificación, Crawford pregunta quién tiene el privilegio de sentirse segurx en

---

52 En su libro, *Second Skins: The Body Narratives of Transexuality* Jay Prosser analiza también la noción de casa como cuerpo, pero desde la experiencia de personas que se identifican como transexuales y han llevado a cabo una serie de procesos hormonales y quirúrgicos para modificar su cuerpo. En esta obra Prosser lleva a cabo una de las primeras críticas contra la transnormatividad y el transwashing que se genera desde dentro de las propias comunidades feministas, queers y trans.

casa. La noción de la casa como espacio seguro es una idea impuesta por un sistema cisheteronormativo que no reconoce que la mayoría de los crímenes de odio y de género se produce al interior del hogar.

En la medida en que la idea misma de casa emerge de la estructura heteronormativa de familia, el hecho de concebir el cuerpo como casa que debe ser de nuestra propiedad implica depender del mismo sistema de género binario que la transcorporalidad podría estar desafiando. El sentimiento capitalista de propiedad que implica este modelo es también problemático puesto que este imperativo de poseer objetos permanentemente es parte de lo que genera la mitología heteronormativa de que todo el mundo es naturalmente estable y fijo. Resumiendo, este modelo espacial de lo trans\* triunfa a cambio de aceptar discursos sobre la propiedad del cuerpo y sus estatus que devalúan la experiencia trans\* (Crawford, 2020, p. 27).

En esta tesis doctoral se propone que más allá de una metáfora visual, “estas imágenes” no son sino un dispositivo de reeducación que sirven simultáneamente para domesticar la experiencia trans\* y exponer los dispositivos farmacopolíticos que actúan sobre el cuerpo trans\*: si la casa se constituye alrededor de la idea binaria y cisheteronormativa de familia, los cuerpos trans\* también son domesticados a través de unos protocolos administrativos y médicos de binarización y heteronormalización que buscan, como se intuye en la connotación misma de casa, un asentamiento antinómico.

Con una capacidad vertiginosa para conectar conceptos, Lucas Crawford expone otro ejemplo de esta dinámica al estudiar el término *plumbing*, refiriéndose a órganos genitales transmaculinos,

en relación con el diseño de los baños públicos como dispositivos biopolíticos cisheteronormativos (Crawford, 2020, p. 41). De acuerdo con este análisis que se apoya en las teorías de Foucault (2002, 2007) y Sheila L. Cavanagh (2010), la manera en la que los dispositivos de ordenación y control actúan en el espacio del aseo público es el reflejo de cómo estos mismos dispositivos gestionan nuestros cuerpos.

En su libro *Queering Bathrooms: Gender, Sexuality, and the Hygienic Imagination*, la historiadora transfeminista Sheila Cavanagh analiza el diseño y la historia del baño público en relación con la creación de acciones corporales y sujetos abyectos. Como Cavanagh señala, el origen muy reciente del baño público está íntimamente ligado al objetivo de higienización clasista, colonial y cisheteronormativo (Cavanagh, 2010, p. 25). Cavanagh propone analizar el baño no como objeto ni herramienta de esas políticas de higienización sino como un espacio en el que estas herramientas que actúan sobre los cuerpos se materializan, es decir, las técnicas de control del género y la sexualidad que observamos en los aseos públicos son las mismas que ya actúan sobre nuestros cuerpos. Cavanagh utiliza el concepto del panóptico de Foucault para describir las estrategias de vigilancia que actúan en el aseo público gracias a la elección de materiales y al diseño. Así, por ejemplo, el uso de materiales reflectantes visuales (espejo, metal, azulejos) y reflectantes sonoros (porcelana) como un dispositivo disciplinario panópticos/panosonoros ya que permiten vigilar a quien entra y lo que hace. El vínculo entre el cuerpo trans y el aseo público es tan conocido que Jack Halberstam lo bautizó como “bathroom trouble” en su investigación de narrativas cinematográficas transnormativas

y transdisidentes (Halberstam, 2005): la escena en la que la persona trans\* es acosada en los baños públicos o los vestuarios es un clásico de las novelas y películas que exploran la experiencia transgénero. Desgraciadamente, es también una experiencia muy real, como atestiguan el incremento de leyes que prohíben el acceso de personas trans\* a los aseos públicos de su género.

El baño, como la casa, no es sólo un lugar receptor de cuerpos que entran, sino que actúa como dispositivo y como archivo en el sentido que le otorga Michel Foucault, es decir que refuerzan una narración del poder sobre los cuerpos (2002, 2007) y en el sentido de Judith Butler, son herramientas de la performatividad de género (Prosser, 2006). Cada entrada al baño actúa como una constatación y un refuerzo de una identidad de género: al aseo del género asignado al nacer re-identifica socialmente a la persona con el género impuesto provocando un incremento de disforia; el aseo del género sentido y vivido reafirma la posibilidad de passing, y por tanto de euforia, aunque sea un momento que invoca situaciones traumatizantes. Para las personas cuyo género excede las categorías binarias, el deber elegir entre un aseo masculino u otro femenino, es un recordatorio constante de la existencia de un sistema que no las contempla. Desde esta perspectiva el aseo público es un espacio cissexista, que no sólo ordena los cuerpos en un sistema binario sino que también cimienta la pretensión de estabilidad sexo-género en los cuerpos que lo atraviesan.

Numerosos estudios analizan el espacio como dispositivo sexista y homofóbico, sin embargo, como señala Francisco Fernández Romero en su análisis sobre la geografía crítica desde

la perspectiva de los estudios trans, pocas son las investigaciones que han puesto en el punto de mira el cisexismo inherente a la construcción de los dispositivos espaciales (Fernández Romero, 2019, p. 268).

Como expone Foucault y su estudio sobre la peste, la ordenación de los cuerpos en el espacio está íntimamente ligada al nacimiento del aparato administrativo que documenta y organiza estos mismos cuerpos. En un régimen cisexista como en el que vivimos, la organización de los cuerpos en términos espaciales y administrativos se efectúa desde y a través de una falacia de inmovilidad. La identificación de los dispositivos cisexistas y de las estrategias de cissexualización es para muchxs autores trans\*, una labor necesaria para llevar a cabo el lento proceso de descisexualización de nuestros cuerpos y nuestros espacios (Fernández Romero, 2019, p. 278; Millet, 2020, p. 16). La descisexualización comienza por la desnaturalización de lo cis como categoría estable:

(...) en vez de estar fijados en identidades, cis y trans describen ubicaciones y efectos. Esto es un punto crítico. Lxs académicxs de los estudios trans han señalado hasta qué punto lo trans invoca la orientación de una persona (o de un cuerpo) en el espacio y el tiempo. Lo cis teóricamente también debe ser efectuado a través del tiempo y el espacio, a pesar de la presunción de inmovilidad (Enke, 2012, p. 68).

Stryker retoma la significación original de *trans* para afirmar que los espacios trans son aquellos atravesados por la experiencia trans (Fellman, 2021), es decir aquellos que han sido modificados, desorientados, desbordados aunque sea momentáneamente, por un

cuerpo trans que lo atraviesa. Estos espacios transgenerizados son simultáneamente, extraordinariamente potentes y precarios.

Si la experiencia trans\* es aquella del desbordamiento y la experiencia trans\* produce los espacios trans\*, esta tesis se propone describir los espacios trans\* como espacios desbordados y desbordantes. Esta noción de desbordamiento no es negativa ya que sobrepasar los límites normativos posibilita maneras diferentes de estar en el mundo. Como Jack Halberstam explica, la experiencia queer se define por la incapacidad a ajustarse al canon heteronormativo, por estar en un constante y continuo fracaso adaptativo dentro de un sistema injusto e incoherente (Halberstam, 2005, 2011). Como ya se ha expuesto con anterioridad, Halberstam utiliza la historia del pez Nemo para afirmar que sólo la desorientación y la expansión permiten a la persona queer/trans\* conocerse más allá de los límites que la sociedad y la familia nos impone. (Halberstam, 2011, pp. 27-53). El gesto de perderse, de desorientarse, de desbordar las limitaciones y desplazarlas está íntimamente ligado al acto de olvidar: olvidar el camino, olvidar a dónde se va, olvidar las señales de referencia. No es casual que el pececito Nemo vaya acompañado de su amiga Dory, una pececita con serios problemas de memoria como Halberstam señala al incidir en la potencialidad del olvido para crear alternativas a la norma hegemónica.

Aunque las referencias han sido transversales, tanto en la sección sobre el espacio-cuerpo como en la sección sobre la carne se ha indicado la cuestión del archivo en torno a la generación de la disidencia encarnada trans\*. Así, la noción de palimpsesto

glocal implica que el cuerpo actúa como un archivo, más o menos desorganizado, donde se acumulan vivencias, traumas, gestos, etc. Podemos visualizar este cuerpo como un collage de capas y pieles cuya interacción genera nuevos sentidos. El título evocador del libro de Jay Prosser, *Second Skins: the Body Narratives of Transsexuality* (1998), nos acerca a otra imagen: la de una piel que se cae para dar paso a otra, una segunda piel. El palimpsesto propuesto por Siobhan Guerrero sólo funciona cuando se produce una interacción entre las cicatrices de la piel que se cae y las nuevas pieles que crecen con la experiencia (Muñoz, 2019).

### II.2.3. ALGUNOS ESPACIOS IMPOSIBLES

En los apartados anteriores se ha expuesto cómo el término imposibilidad en el contexto de las políticas y las experiencias trans\* no significa la inexistencia de algo, sino la potencialidad de algo que todavía no se ha hecho o que la sociedad no se plantea. El espacio trans\* es un espacio que no existe per se, sino un espacio como afirma Susan Stryker, en constante construcción/destrucción (Fellman, 2021). El espacio trans\*, como el cuerpo trans\* se caracteriza por el proceso de transicionar, de modificarse y hacer suya aquello que se ha descartado por imposible. En un contexto de muerte violenta constante, los espacios transgenerizados demuestran la posibilidad y la potencialidad de enfrentarse a esta muerte desde la potencialidad de lo imposible. Espacios que se identifican como trans\* existen y han existido siempre: no se trata de espacios contruidos originalmente para y por la comunidad

trans\* sino de espacios reclamados, okupados, transformados por la comunidad que los ha hecho suyos o espacios reorganizados por la administración pública y puestos al servicio de la comunidad trans\*. En esta última categoría encontraríamos espacios como Casa Trans en Buenos Aires o en menor medida, T-Huis en Amsterdam, Casa Frida en Ciudad de México o incluso el sótano/mazmorra<sup>53</sup> del edificio de COGAM en Madrid, donde se reúnen semanalmente los distintos grupos trans.

Al respecto, conviene aclarar que en el contexto de esta tesis doctoral, la investigación se centra en la primera categoría, en espacios que son transformados por un proceso de transgenerización que permite alternativas de existencia que van más allá de lo que la sociedad cisheteronormativa considera posible<sup>54</sup>. Dentro de esta categoría situaría la célebre Cafetería Compton en San Francisco donde se iniciaron las primeras revueltas trans\* conocidas contra la policía, la furgoneta y la casa de STAR (Street Transvestites Action Revolutionaries) fundadas por Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson en Nueva York, las Ramblas de Barcelona transformadas por las procesiones de la Ocaña, Nazario y Copi, el Parque Sarmiento en Córdoba (Argentina) descrito por Camila Sosa Villadas en su novela autobiográfica *Las Malas*, el Banco Hormonal de Hombres Trans gestionado por Transcendiendo Fronteras en Venezuela, el Museo Travesti del Perú, e, incluso en su versión más comercial, el

---

53 Este es el término con el que nos referimos cariñosamente a este espacio en el grupo trans\* de COGAM al que pertenezco.

54 Esta elección es meramente por cercanía con mi práctica artística, no por una crítica a los espacios trans\* más institucionales.

estudio Dafni Girls en Madrid y Valencia, que ofrece servicios de feminización a mujeres transgénero<sup>55</sup>. La categorización de estos espacios es muy complicada. Algunos son espacios construidos con ladrillos y cemento, otros son nómadas y no tienen dirección fija, algunos son espacios públicos, otros son espacios secretos, otros se generan de puertas adentro, algunos se transgenerizan por una acción eventual, otros son modificados a partir de un deseo consciente de producir un espacio trans\*. Las características y condiciones de estos espacios son muy variables y dependientes del contexto, el uso que se les dé, el colectivo que los habita etc.

Como se expone en el Capítulo III, el trabajo de transgenerización del espacio llevado a cabo en mi práctica artística se va a caracterizar por la búsqueda de materialidades y usos fluctuantes, por el atravesamiento y la descolocación del espacio cisheteronormativo y por la potencialidad del movimiento. A continuación, se describen tres espacios por las personas que los habitan/atruavesan como espacio transgénero además de sólo queer o LGBTQ+.

**1- La Cafetería Compton's en San Francisco.** Además de su valor histórico, es interesante el imaginario espacial que surge en los discursos de las mujeres que estuvieron en estas revueltas, quienes describen la Cafetería como su Mundo de Oz. Esta referencia literaria y cinematográfica permite construir una espacialidad

---

55 Incluyo aquí Dafni Girls porque originariamente se trataba de un negocio para hombres cis practicantes del crossdressing pero que ha ido cambiando para proponer distintas técnicas y prácticas de feminización para mujeres trans\*.

diferente, incluso contraria, a la sociedad cisheteronormativa, desde la creación de un imaginario utópico en el sentido del investigador José Esteban Muñoz.

**2- El Mausoleo Tiresias en Ciudad de México.** Dedicado a la memoria de las personas trans asesinadas, se trata del segundo mausoleo en el mundo (por detrás del que se encuentra en el Cementerio General de Santiago de Chile) específicamente construido para visibilizar y honrar la memoria de las personas trans. De este espacio es interesante señalar tanto la enorme labor comunitaria detrás de su construcción como las estrategias de supervivencia y memoria en torno a la violencia y la muerte puesto que una parte importante de la investigación artística analizada en esta tesis emerge de una búsqueda sobre cómo recordamos social y públicamente actos de violencia hegemónica.

**3- La caravana Transmigrante entre México y EE.UU.** Las caravanas migrantes son la respuesta estratégica contra la violencia transfronteriza que viven aquellas personas que cruzan desde Centroamérica a México y desde México a EE.UU., aunque es un fenómeno que también se da en otros territorios. Desde 2017 en algunas caravanas se ha organizado un contingente LGBTQ+ con una importante representación transgénero y transexual. En estos espacios mutables y en movimiento interseccionan nociones tales como transfronterizo, transnacional, transgénero y transreal, en los que el espacio más que nunca, es creado por y para los cuerpos que lo atraviesan en ese instante. Con una importante presencia tecnológica, el análisis de este contingente y los discursos que se

desprenden a partir de entrevistas con activistas trans dentro de estos grupos permite investigar la okupación efímera del espacio y el entrecruzamiento de estas categorías propiciado por el uso de diversas transtecnologías.

## **La Cafetería Compton's: el Mundo de Oz**

A mediados de los años 60, la cafetería Compton, ubicada en el distrito de Tenderloin en San Francisco, era frecuentada por trabajadoras sexuales trans. El Tenderloin era en esa época un barrio marginal controlado por la policía donde las mujeres trans vivían confinadas ya que para ellas era imposible encontrar trabajo y alojamiento fuera de este distrito. Incluso en el Tenderloin, la violencia policial era continua, y las mujeres trans eran constantemente arrestadas por prostitución o por utilizar prendas de ropa femeninas. Las manifestaciones contra la guerra de Vietnam y los activismos de las Panteras Negras y por la liberación sexual van a tener una gran influencia en las trabajadoras trans\* más jóvenes, quienes en 1966 van a crear el grupo Vanguard focalizado en la lucha por los derechos civiles de las mujeres trans. Estas activistas, que ya antes se encontraban en Compton, van a seguir reuniéndose en la cafetería, pero con sus discursos y panfletos comienzan a movilizar cada vez más a la población trans\* del Tenderloin: denuncian la violencia policial, señalan la transfobia de las instituciones estatales, crean redes de solidaridad y apoyo mutuo, identifican las condiciones sistémicas que las empujan a la marginalización y a la muerte. Una noche de agosto de 1966, de

la cual no se tiene ningún registro mediático ni policial, la policía llevó a cabo una de tantas redadas en la cafetería. Al ver que iba a ser arrestada, un activista trans\* tiró una taza de café a la cara de los oficiales. Este acto impulsó una revuelta entre sus compañeras, quienes comenzaron a golpear a los policías con sus bolsos y tacones y a lanzarles donuts, saleros, cubiertos, jarras, etc.

En la calle, otras mujeres trans\* se unieron a esta revuelta que tomó las calles de Tenderloin durante varias noches seguidas. Aunque a las mujeres trans\* nunca se les dejó volver a entrar en la cafetería, este momento de rabia y defensa colectiva, se considera uno de los actos originarios del movimiento trans\* contemporáneo.



Figura 17. Susan Stryker (2005) Fotograma del documental *Screaming Queens*

Las revueltas de la Cafetería Compton (1966) se consideran hoy en día el primer acto de rebelión del movimiento transgénero, antecedendo en tres años a las revueltas de Stonewall (1969). Esta diferencia temporal es importante, puesto que las manifestaciones de la Cafetería Compton nunca han alcanzado la prominencia originaria de Stonewall en la narrativa teleológica LGB. Es sólo en el año 1999 que Susan Stryker, escaneando periódicos del archivo LGBTQ de San Francisco encuentra un artículo de un periódico de 1972 en el que se hace referencia a la revuelta transgénero de la cafetería. En este artículo se explican los acontecimientos sin concretar la fecha ni dar información precisa sobre los hechos acontecidos. Como ella misma explica en su artículo “Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity”, lo que llama su atención en este artículo es que los actos de la policía que incitaron a la revuelta sean descritos específicamente como violencia anti transgénero (Stryker, 2008, p. 152).

A partir de este descubrimiento Stryker va a proponer una “Historia Antinormativa Transgénero” que posicione el movimiento transgénero, específicamente, a las personas trans\* precarizadas, de color y trabajadoras sexuales en el origen de la lucha por los derechos de las disidencias de género y sexuales (2008, p. 149). En el documental *Screaming Queens: The Riot at Compton’s Cafeteria* (2005) dirigido por Susan Stryker y Victor Silverman, las mujeres trans\* explican las razones por las que se reunían específicamente en esta cafetería: era uno de los pocos espacios que servían comida las 24h del día por un módico precio, estaba situado en la esquina de dos calles principales y tenía unas grandes cristalerías que les permitía

ver quién estaba en la calle y quién estaba dentro. Analizando el ejemplo de la Cafetería Compton, observamos la transformación de este espacio:

- Las mujeres trans\* comienzan a frecuentar la cafetería por la comida, el precio, el horario y la situación estratégica.
- La cafetería se convierte en un lugar de sociabilidad en el que las mujeres trans\* pueden ir a encontrarse, a compartir chismes e información de supervivencia.
- Con la integración de las ideas aportadas por lxs miembrxs de Vanguard, la presencia trans\* se hace conscientemente política. Cuando la policía comienza su redada la noche de la revuelta, ya no se trata de personas trans\* aisladas, desprotegidas, sin posibilidad de defensa en la calle, sino de mujeres concienciadas políticamente que han generado un espacio seguro en el que poder ser y desde el que poder luchar.
- La defensa del espacio de la Cafetería es una defensa por la existencia de la comunidad.

Comprometida con la preservación de los espacios históricos trans\*, Stryker determina que “las personas trans\* no encuentran un lugar, sino que lo producen al ocuparlo” (Fellman, 2021). A menudo esas ocupaciones no dejan huellas físicas que puedan considerarse una prueba, un testigo o un registro, pero sí producen cambios, ya sea en el espacio concreto o en el contexto que rodea a este espacio. Stryker propone el análisis de esta cafetería como ejemplo de generación de un lugar histórico trans\* a partir de la okupación y politización del espacio (Silverman y Stryker, 2005). Además de una okupación física o material, el espacio se ve transformado

en otro que no pertenece a esta realidad cisheteronormativa: la Cafetería Compton pasa a ser el Mundo de Oz<sup>56</sup>.

En el documental las mujeres trans que frecuentaban la cafetería Compton se refieren a menudo a este espacio como Oz, en una clara referencia a la película de culto *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939)<sup>57</sup>. Oz es un lugar real (no soñado) en el que la protagonista Dorothy (interpretada por la actriz icono LGBTQ+ Judy Garland) aterriza después de ser arrastrada junto a su perrito Toto por un huracán que arrasa su casa en Kansas. Se establece desde el principio una comparación entre Kansas y Oz: Oz es una tierra mágica y colorida que contrasta con la uniformidad y sequedad de Kansas. En Oz los personajes y los objetos no están sometidos a las reglas sociales que dominan en Kansas, por eso un león puede ser temeroso y un hombre de hojalata puede tener un corazón. Los colores también son distintos: en Arkansas todo se describe como gris mientras que en Oz los colores son brillantes y sirven para definir las cualidades mágicas de los objetos como el camino de baldosas amarillas, las zapatillas rojas.

---

56 Esta identificación o generación de mundos “otros” es bastante común: la escena del vogue neoyorkino se convierte en el País de las Maravillas, o como en la obra de Chris Vargas, hasta los balones de playa tienen cicatrices de una mastectomía.

57 La película está inspirada en el primer libro homónimo dedicado a la Tierra de Oz del escritor infantil L. Frank Baum (1856 - 1919). Baum publicó 14 libros sobre la Tierra de Oz y desarrolló en sus novelas una multiplicidad de personajes, algunxs, como la Princesa de Oz, Ozma, con evidentes referencias transgénero.

El gesto de describir la cafetería Compton como “nuestro Oz” reenvía justamente a la cualidad de la cafetería de ser un espacio imposible-hecho-posible en el que las mujeres trans\* podían vivir (no sólo sobrevivir), crear redes, politizarse y defenderse más allá de las normas grises cisheteropatriarcales. Es significativa la identificación del espacio trans\* con un lugar colectivo que escapa a las reglas sociales, naturales y físicas conocidas en el mundo normativo. Las cosas que le han enseñado a Dorothy que son imposibles en Kansas, son posibles en Oz, por ejemplo, los animales hablan y las brujas existen.

Que el espacio trans\* sea *imposible* no significa que no sea real, sino que su realidad escapa a las limitaciones de aquello que se considera posible en la sociedad cisheteronormativa. Es la propia definición de posibilidad, como explicaban Morgan Bassichis, Alexander Lee y Dean Spade, la que se queda pequeña frente a la experiencia trans\*. Si los cuerpos trans\* y las experiencias trans\* ya son consideradas imposibles, antinaturales, falsas, etc., en este mundo, ¿por qué no pensar un mundo / espacio / cafetería en el que nuestras vidas sean vivibles tal y como las soñamos? Ese espacio es al que las mujeres trans\* que participaron en la revuelta de la Cafetería Compton se refieren como Oz.

Otro ejemplo de la referencia al espacio trans\* como lugar más allá de las normas lo encontramos en la escena del vogue. En *Paris is Burning* (Livingston, 1990), el célebre documental sobre la escena de vogue en el Harlem de los años 70 y 80, el espacio del ballroom es descrito como El País de las Maravillas en referencia al libro “Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas” (1865) de

Lewis Carroll. En este libro, una niña, Alicia, viaja a través de un mundo que no se rige por las reglas conocidas en el mundo de los seres humanos.

Es como adentrarse en el País de las Maravillas. En un desfile te sientes 100% bien de ser gay. Y eso no pasa en el mundo. Debería ser así en el mundo (Livingston, 1990, p. 4:09)

Este País de las Maravillas es en el caso del vogue, el espacio del ballroom. Los ballroom son cualquier sala donde se practique el vogue: es la práctica del vogue la que transforma el espacio en ballroom y por tanto en País de las Maravillas. Se trata aquí de un ejemplo de okupación y transformación: la misma sala puede ser en otros momentos un espacio de reunión o de juegos y sólo se convierte en ballroom cuando se realiza el desfile. Los desfiles son confrontaciones bailadas entre distintas casas dentro de una variedad de categorías anunciada con antelación.

La noción de “casa” hace referencia a espacio de pertenencia que no se corresponden con los vínculos lineales biológicos priorizados en la cultura cisheteronormativa, sino a, como especifica Iván López Munuera, “un sistema relacional basado en lo trans\* no binario y en la dependencia mutua” (López Munuera, 2020). La figura de la “madre” de cada casa está ocupada por mujeres trans\* o personas transfemeninas que se encargan de cuidar y educar a lxs distintxs miembrxs dentro de los valores y la escena del vogue. Dentro de estos valores se incluye una revalorización de las identidades racializadas y transfemeninas, lo que a su vez genera espacios organizados y habitados por cuerpos muy diversos, incluso en los ballrooms en España.

Tanto en el caso de Oz como en el de El País de las Maravillas, se trata de lugares atravesados específicamente por niñas en novelas donde ellas son las protagonistas. Atendiendo a la disparidad entre novelas infantiles fantásticas protagonizadas por personajes femeninos y masculinos, es significativo que estos sean los lugares con los que estas personas trans\* identifican o comparan sus propios espacios<sup>58</sup>. En ninguna de estas novelas aparece un personaje de género masculino como salvador y tampoco se respetan los roles de género tradicionales: por ejemplo, personajes identificados como masculinos tales como el Espantapájaros o el León no cumplen las expectativas sociales del género masculino. Se trata de novelas que no siguen la tradición literaria infantil del héroe niño, sino que narran las aventuras de una niña sola cuyas acciones no son de heroína, sino de descubrimiento de un mundo paralelo donde lo que creían imposible sí es posible. No sólo el género de la protagonista es importante, sino su relación con el mundo paralelo y sus habitantes. Tanto Alicia como Dorothy se sienten perdidas en un mundo que no responde a las reglas que conocen. Llegan a él perdidas y desorientadas, Dorothy al ser absorbida por un huracán, Alicia al caerse por un agujero de conejo. Ninguna de las dos sabe dónde está al principio y emprenden una marcha hacia algún lugar que quizás les permita salir de allí.

---

58 En el estudio realizado por Janice McCabe, Emily Fairchild, Liz Grauerholz, Bernice A. Pescosolido y Daniel Tope sobre la disparidad de género en literatura infantil, los autores analizaron 5618 libros publicados en EE.UU. a lo largo del s. XX. Encontraron que los personajes masculinos son protagonistas 1.6 veces más que los femeninos y tienen el doble de posibilidades de aparecer en el título del libro.

Todo ese camino o proceso está compuesto por una serie de desorientaciones o pérdidas, que permiten a las protagonistas darse cuenta de la arbitrariedad de las reglas del mundo normativo. Una vez que la salida está al alcance, las protagonistas se han visto transformadas por el camino. La desorientación primera y la desorientación durante el proceso permite la toma de conciencia del carácter normativo de las reglas sociales y del mundo en el que Dorothy y Alicia viven. Por tanto, cuando las mujeres trans\* denominan la cafetería Compton como Oz, o cuando lxs participantes de vogue definen el ballroom como el País de las Maravillas, se trata de una descripción de un espacio atravesado por experiencias trans\*, y de un espacio que, al desorientar, provoca un recrudescimiento de concienciación política. Por tanto, el espacio trans\* no sólo es aquel atravesado por la experiencia trans\* sino aquel que transgeneriza a todas las personas que lo atraviesan al generar una conciencia política del posicionamiento y de las corporalidades que habitan.

El gesto de descolocar tiene un doble movimiento: por un lado, sacar del centro a las identidades y corporalidades normativas, y por otro lado, poner en ese centro las identidades disidentes. En su análisis de las comunidades queer de color, el teórico de performance José Esteban Muñoz utiliza el término “desidentificación” para denominar la estrategia de supervivencia alternativa al binomio asimilación-rechazo. La desidentificación utiliza y pervierte las normas sociales. Se trata de una estrategia de supervivencia llevada a cabo día a día por los cuerpos disidentes (Gallo González, 2023; Muñoz, 1999).

La desidentificación se alimenta de un análisis de estructuras y las expresiones de género cisheteronormativas, para luego desviarlas y sacarlas de su sitio. El propio término de vogue hace referencia a esta acción de descolocar: los movimientos y gestos del vogue provienen de las fotografías en portada de revistas de moda que exponen cuerpos cis mayoritariamente blancos y jóvenes. Estos gestos son extraídos de este contexto normativo y se trasladan a salas de baile donde toman protagonismo cuerpos transfemeninos, racializados y diversos. En contraste con determinadas prácticas del drag que buscan acentuar y exagerar gestos, rasgos, elementos de la construcción de género para mostrar su carácter performático, el vogue utiliza la categoría de “realismo” para señalar el distanciamiento entre dos mundos paralelos: el mundo cisheterosexual y el mundo del ballroom. Se trata de demostrar la capacidad de *pasar* en la sociedad cis a partir de la representación realista de una identidad dada a conocer por el jurado: por ejemplo, “ejecutivo”, “colegiala” son algunas de las identidades propuestas en la sección de Realismo en el documental *Paris is Burning* (Livingston, 1990). Estas categorías parecen ciertamente fuera de lugar y sirven para probar la capacidad de las personas trans\* de conocer, sobrevivir y descolocar la sociedad normativa.

## **El Mausoleo Tiresias en Ciudad de México**

El 22 de mayo de 2023 la activista trans Kenya Cuevas colocó la primera piedra del que es el segundo mausoleo para personas trans de América Latina, el Mausoleo Casa de las Muñecas Tiresias, en el Panteón General de Iztapalapa, Ciudad

de México<sup>59</sup>. Este mausoleo, ya nombrado anteriormente, ha sido construido específicamente para personas trans (mayoritariamente mujeres) cuyos cuerpos no han sido recuperados por sus familiares y está dedicado a la memoria de Paloma Buenrostro, mujer trans y trabajadora sexual brutalmente asesinada el 24 de septiembre de 2016 delante de varias compañeras. Entre ellas se encontraba Kenya Cuevas, amiga de Buenrostro quien se presentó además como testigo en el juicio que finalmente exculpó al asesino. Tras la liberación de éste, Kenya Cuevas se volcó en el activismo: en 2018 fundó la asociación Casa de Muñecas Tiresias y en 2019 el albergue para mujeres trans Casa Hogar Paloma Buenrostro. El derecho a la muerte digna y a ritos dignos informa una gran parte del activismo de la activista mexicana Kenya Cuevas. Durante su reclusión en el Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, Kenya Cuevas cuidó y dio sepultura a enfermas seropositivas como ella que habían sido abandonadas en la enfermería de la prisión.

Los primeros casos los velaba yo sola, solita. Las velaba durante toda la noche, no tenía dinero ni para las veladoras, me dormía a su lado y por la mañana hablaba con los sepultureros y la verdad es que me hacían el paro y no me cobraban para hacer el hoyo. Y luego entre los tres, los dos sepultureros y yo, cargábamos el ataúd y la enterrábamos (Alonso Viña, 2023).

Tras la muerte de Buenrostro, Cuevas consiguió recuperar su cadáver y mientras lo transportaban al cementerio improvisó un cortejo-manifestación funerario con el ataúd. Desde entonces, Kenya Cuevas ha

---

59 El primer mausoleo trans del mundo se encuentra en el Cementerio General de Santiago de Chile.



Figura 18. Daniel Alonso Viña (2023), *Mausoleo Tiresias*

estado recuperando cuerpos de mujeres trans asesinadas y dándoles sepultura. Además, ha exigido la identificación del transfeminicidio como delito de odio y ha demandado la acción de los gobiernos locales en la protección de las personas transgénero mexicanas. Tras 7 años de lucha, reivindicaciones y muchas muertes, Kenya Cuevas por fin conseguía, en el 2023 comenzar la construcción del mausoleo trans de CDMX.

Como se ha expuesto anteriormente en esta tesis, no es posible hablar de la experiencia transgénero sin abordar las necropolíticas que violentan los cuerpos trans: las necropolíticas son aquellos sistemas, discursos y dispositivos de las políticas hegemónicas que despojan a la persona de su humanidad

convirtiéndola en un mero trozo de carne<sup>60</sup>. Haritaworn y Snorton describen las distintas formas, (falta de acceso a servicios de salud, precariedad económica, vulnerabilidad a los procesos de gentrificación, etc) que toman estos procesos necropolíticos fundamentados en una deslegitimación del derecho a la autoidentificación. Esta desacreditación provoca conflictos en torno a la identidad de la persona, por ejemplo, entre sus documentos administrativos y su expresión e identidad de género, en el acceso a determinados servicios de salud identificados exclusivamente con un género, en los términos oficiales de relaciones de parentesco, etc. Estos conflictos ocurren quizás de manera más exacerbada en el contexto del fallecimiento de la persona trans.

En su investigación sobre las prácticas funerarias con personas trans musulmanas en Turquía, la antropóloga queer Asli Zengin describe esta situación durante el funeral de la activista y trabajadora sexual trans Sibel:

El cuerpo de Sibel invocaba un caos de ilegibilidad durante su funeral y los rituales de su enterramiento, abriendo la posibilidad a debates y negociaciones entre distintos actores sobre la diferencia sexual y de género. Las autoridades religiosas, particularmente los imanes, así como los miembros de la familia sanguínea de Sibel y los representantes medicolegales del Departamento Funeral y los Servicios del Cementerio, comenzaron a discutir el género y el sexo “real” de la fallecida. El cuerpo sexo-genérico transgresivo de Sibel se convirtió en una fuente de múltiples interpretaciones e inscripciones no sólo sobre femenino/masculino y mujer/hombre pero también sobre su familia, su religión, su ciudadanía.

---

60 Este punto se desarrolla en el Capítulo I.

Lxs amigxs de Sibel de la comunidad activista LGBTQ+ también participaron en estas negociaciones, desafiando las afirmaciones de estos interlocutores y defendiendo el derecho de Sibel de ser enterrada como una mujer y como su pariente (Zengin, 2019).

Como Zengin expone, Incluso tras la muerte, la violencia contra las personas trans\* se sigue ejerciendo. Existe todo un campo de activismo y estudio dedicado a la muerte trans\* y a los derechos de las personas trans\* tras su muerte que lucha contra la detransición forzada en el cadáver, la utilización de nombres muertos, la identificación de género no deseada y la jerarquización de vínculos biofamiliares sobre otras relaciones más significativas durante la vida de la persona (Stanly, 2023).

Al contrario, cuando la persona fallecida es recuperada y velada por su comunidad, se produce una reivindicación pública que honra la identidad y la comunidad de la persona. En contraste con los conflictos descritos por Zengin, Pedro Lemebel relata varios funerales de trabajadoras sexuales trans fallecidas de SIDA en Santiago durante los 80 y 90. En estas crónicas Lemebel expone las conversaciones, rituales y elecciones que la comunidad tomaba para celebrar la vida de la persona fallecida, concretamente aquellas que definían su expresión y su género. En su libro *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) leemos dos de estas crónicas descriptivas, una dedicada a los últimos días de la trabajadora trans Madonna (“La muerte de Madonna”) y otra a los cuidados faraónicos empleados para salvaguardar la belleza transexual de la trabajadora Loba Lamar (“El último beso de Loba Lamar (crespones de seda en mi despedida... por favor”).

Casi una hora le tuvo los pómulos apretados con esa tenaza. Hasta que la carne volvió a tomar su fúnebre rigidez. Sólo entonces la soltó, y todas pudimos ver el maravilloso resultado de esa artesanía necrófila. Nos quedamos con el corazón en la mano, todas emocionadas mirando a la Loba con su trompita chupona tirándonos un beso. Habrá que taparle los moretones, dijo alguna sacando su polvera Angel Face. ¿Y para qué? Si el rosa pálido combina bien con el lila cerezo (Lemebel, 1996).

En estas crónicas Lemebel describe la atención que se le da a las características transfeminizantes de la persona fallecida, ya sea una cinta de música de Madonna, una peluca, un lazo, un gesto, etc. La persona es velada y enterrada con su nombre, su expresión de género y su identidad en unos rituales que a menudo desbordan en fiestas y cortejos callejeros. Estos entierros tienen sus propios ritos, ceremonias, y creencias, como ocurre por ejemplo en el Cementerio Central de Bogotá donde las trabajadoras sexuales trans se han reapropiado de santos populares como Julio Garavito y las hermanitas Bodmer entre otros para resignificar y transgenerizar un espacio en el cementerio y una espiritualidad vinculada a la muerte y a la vida en el barrio.

Se propone que estos gestos de okupación del cementerio y de hackeo de los rituales funerarios permite reformular la afirmación de Susan Stryker quien establece que los cementerios son uno de los pocos lugares construidos para las personas transgénero e identificar los mausoleos trans como uno de los espacios imposibles transgenerizados que contribuyen además a la celebración de la memoria trans.

## La Caravana Trans Gay Migrante

El último espacio es móvil ya que se trata de un colectivo LGBTQ+ que forma parte de las caravanas migrantes rumbo a EE.UU. a través de México. El espacio trans no es estático, sino que se transgeneriza por el atravesamiento del cuerpo trans\* es decir, por el paso del cuerpo trans\* en movimiento a través de sus estructuras físicas y materiales. Como la artista y activista micha cárdenas propone, se produce en este movimiento de la caravana LGBTQ+ una intersección entre lo transfronterizo, lo transgénero y la transrealidad. Cárdenas entiende por transrealidad el cruzamiento de distintas tecnologías, dispositivos y materialidades que nos permiten experimentar la “realidad” como diversa y poliédrica. Utilizando dispositivos móviles, por ejemplo, cárdenas ha creado una aplicación que permite avisar de los peligros específicos y proveer información a las personas trans\* efectuando el cruce desde América Latina a EE.UU. (cárdenas, 2022).



Figura 19. Kendal Blust (2017), *Caravana Trans Gay Migrante*

Las caravanas migrantes se organizan como estrategia de protección para la travesía de México hasta EE.UU. y reúnen a miles de personas que juntas hacen todo el itinerario. El origen de la Caravana Trans Gay Migrante es una respuesta a la doble violencia, externa e interna, mencionada con anterioridad.

Formada por 17 personas originarias de El Salvador, Guatemala, Nicaragua, México y Honduras, la organización en 2017 de la primera caravana trans\* migrante posibilita a sus integrantes protegerse tanto de los agentes externos como de otros miembros migrantes de la caravana (Winton, 2017). Como Ailsa Winton remarca la travesía se realiza como respuesta a situaciones de violencia y delitos de odio ejercidos por la sociedad de origen y la familia biológica (2017). El artículo de Ailsa Winton recoge varios de estos testimonios: las mujeres trans se enfrentan de manera súbita a amenazas de agresiones o a agresiones violentas extremas que las impulsan a huir de manera repentina, dejando a familia y comunidad detrás. Muchas describen también el asesinato de otras mujeres trans muy cercanas a la entrevistada.

La llegada a México es agrídulce: por un lado, escapan de esas condiciones extremas, pero por otro lado se ven obligadas a retomar el trabajo sexual o viven nuevas situaciones de violencia desprotegidas por su recién adquirida condición de migrante. Esta indefensión se produce porque sólo tienen documentación con su nombre y género muerto, porque son consideradas ilegales en México y porque no conocen las leyes o el acceso a la protección en el nuevo contexto. (Winton, 2017). De hecho, los objetivos

enunciados por lxs integrantes del contingente son escapar de los contextos de violencia en los países de origen, pedir el asilo político en EE.UU. y denunciar la violación de derechos humanos en sus respectivos países.

Este contingente se visibiliza de manera consciente y “fabulosa”. La visibilidad del contingente demarca su particularidad y funciona como un acto reivindicativo y de politización que va dejando huella. De esta manera, se crean lazos con colectivos LGBTQ+ dentro y fuera de los territorios que atraviesan, y sobre todo, se escenifica una disrupción de la sumisión que los poderes locales, nacionales y fronterizos esperan de los migrantes (Zeneca, 2019, p. 110).

El investigador especializado en estudios Latinxs y Trans Migrantes, Rubén Zecena, utiliza el término “queendom” para definir esta visibilidad transfemenina como “puntos de intervención que desafían el poder de la violencia de estado” (2019, p. 100). Zecena retoma el término “queendom” para definir estrategias y prácticas transfemeninas utilizadas tanto por mujeres y personas no binarias como por hombres gays, alejándose así de una compartimentalización identitaria y centrándose en el análisis de la praxis transfemenina. Para Zecena, el término “queendom” reenvía a estrategias de solidaridad transcorporales y transnacionales que performan en el presente y en el aquí de la sociedad que se desea, por ejemplo, en término de antinormatividad de género, en términos de vestimenta y reapropiación de códigos, en términos de abolición de las fronteras y de las políticas migratorias coloniales, racistas y

sexistas<sup>61</sup>. El gesto estético político del *queendom* forma parte del proceso de la transgenerización del espacio. Para Rubén Zeneca y Jason de León la práctica del *queendom*, de ser una reina en un contexto donde se supone la sumisión a los discursos y poderes del estado, es simultáneamente un proceso de desidentificación con los discursos normativos y una revelación de las políticas sistémicas racistas y cisheteronormativas en las fronteras. El *queendom* recoge y transforma prácticas y estéticas femeninas cisheteronormativas y las hace hiper visibles. Aunque pueda resultar paradójico, es esta hipervisibilidad colectiva la que refuerza la seguridad del contingente al desafiar las prácticas de invisibilización sistémica de los estados, sobre todo de aquellos como EE.UU. (o España o Canadá) que promueven una imagen acorde a la Declaración de los Derechos Humanos.

Personas migrantes y refugiadas LGBTQ+ existen en otras zonas geográficas. Organizaciones como KifKif, ACATHI, Migrantia en España o Rainbow Railroad en Canadá<sup>62</sup> atestiguan de este movimiento migratorio LGBTQ+ y de las particularidades

---

61       Zecena pone de ejemplo la fiesta *Las Chingonas de la Caravana* organizada por el colectivo Heartbeats en el desierto de Sonora en 2018 para recaudar fondos para la petición de asilo de tres mujeres trans del contingente.

62       Mientras residía en Canadá formé parte de Rainbow Railroad, un colectivo que asistía a personas LGBTQ+ demandantes de asilo. Aunque su llegada a Canadá ratificaba el imaginario homonacionalista del país, lo cierto es que debíamos a menudo incumplir leyes migratorias y ponernos en riesgo para poder recibir a estas personas. El nombre Rainbow Railroad es un homenaje al Underground Railroad o Tren Subterráneo que gracias a una estructura en red apoyó a los esclavos en su huida hacia los territorios libres de esclavitud.

de este tránsito, ya sea durante la travesía o una vez la persona llega al país destino. Las migraciones LGBTQ+ se caracterizan entre otras cosas por una doble violencia: externa por parte de las estructuras de migración y acogida oficiales, e interna desde la propia comunidad migrante que ejerce homofobia y transfobia contra las personas LGBTQ+.

Muchas personas transmigran a España para huir de la persecución o la violencia en sus países de procedencia, y luego experimentan problemas similares en España, además de la amenaza de ser detenidas o deportadas. A menudo, las personas trans que llegan a España tienen problemas para cubrir sus necesidades básicas, ya que sufren discriminación en el empleo y es habitual que se les deniegue o se les despida. En la actualidad, muchas personas migrantes no tienen acceso a la sanidad. Además, las personas trans no pueden obtener documentos de identidad que reflejen su género actual, por lo que los documentos de extranjería no representan lo que son. Las personas trans retenidas por motivos de extranjería corren un riesgo especialmente alto de ser acosadas o agredidas tanto sexual como físicamente (Kif-kif, 2022).

### II.3. TRANSGENERIZAR EL ESPACIO

En vez de establecer unos rasgos definitorios a partir de los cuales identificar un espacio transgenerizado, en esta tesis se proponen cuatro gestos transgenerizantes: Okupar, Pasar, Tocar y Hackear. Desde el punto de vista histórico, esta propuesta se apoya en la afirmación de Susan Stryker, quien manifiesta que los espacios trans\* lo son por los cuerpos que los atraviesan. Así el espacio deviene trans\* al ser habitado transitoriamente por el cuerpo

transgénero. Desde la perspectiva arquitectónica, describir el espacio trans\* como proceso, permite, tal y como hace el arquitecto Christopher Reed, enfatizar la posibilidad de lo *inminentemente* trans\*: cualquier espacio, en cualquier contexto y en cualquier momento puede ser transgenerizado. Reed explicita el sentimiento de provocación o amenaza que connota la palabra inminente y expone que todo espacio es inminentemente queer, ya que el espacio queer es aquel que está sujeto a un proceso de queerización provocado por la descolocación que emana de un cuerpo que no sigue las normas heteronormativas (Reed, 1996). Aplicando esta idea de Reed al espacio trans, esta tesis pretende demostrar que todo espacio puede ser transgenerizado en cualquier momento. La noción de “inminencia” además conlleva consecuencias en términos temporales. Si todo espacio es transgenerizable en cualquier momento, esto implica una potencialidad futura, inmediata o no. Pero también una potencialidad pasada, visible o no. Es decir, como la propia Knouf expone al describir el viaje espacial de *TX-1*, que cualquier espacio ya ha podido ser transgenerizado con anterioridad.

Creo que es la primera vez que sepamos, que parte de la experiencia transgénero ha orbitado alrededor de la tierra, pero realmente no lo sabemos, porque no tenemos ni idea de lo que fue posible en tiempos pasados, antes de que nuestras historias fuesen quemadas (Knouf y Contribuidores, 2019).

En esta tesis doctoral se propone lo trans como una acción y como un verbo. En inglés, a partir del término “trans” se han creado distintas versiones: “transing” como forma verbal, “transness” como sustantivo abstracto. Al no existir estas versiones en castellano, se propone el verbo transgenerizar definido por estos cuatro gestos:

- Okupar: hace referencia a la potencialidad del gesto procesual sobre la categorización estable, al atravesar como gesto político transformativo. Implica también tomar el espacio sin el consentimiento de sus propietarios y por tanto cuestionar esta pertenencia.
- Pasar: en el vocabulario trans\*, identifica el gesto, las herramientas, los procesos por los que una persona consigue ser vista como perteneciente a la categoría de género (pero también de raza, funcionalidad física, clase, etc.) de su elección. Pasar reenvía a la condición de porosidad tanto espaciales como materiales y de género.
- Tocar: apunta a la materialidad de la obra. En contraste con el Disco Dorado enviado a bordo del Voyager en 1977 en el que están recogidos sonidos, imágenes e instrucciones para que sean leídas por un ser espacial en el futuro, las cápsulas de TX-1 no son representaciones, sino pedazos materiales del proceso de transición de Knouf: parches, pastillas y células de la piel.
- Hackear: connota la utilización de dispositivos tecnológicos para alterar, piratear, molestar, desafiar los dispositivos cisheteronormativos. Implica también un altísimo conocimiento de estos dispositivos y una capacidad radical de reconvertir y tunear estos mismos dispositivos para nuestros fines. Se propone el término hackear porque reenvía a las prácticas trans\* como aquellas que hacen evidentes las políticas biotecnofarmacológicas en las que todxs vivimos.

### II.3.1. OKUPAR

Okupar implica la apropiación o la habitación de un espacio de manera no legítima o consensuada por sus propietarios. Este gesto es fundamental en la transgenerización del espacio puesto que, como explica Stryker, ningún espacio está construido y diseñado para y por la corporalidad trans\*, y, por tanto, cualquier espacio atravesado o habitado por las transc corporalidades está siendo okupado. Se subraya aquí el aspecto político de este gesto con la inscripción de la letra “k” en el término okupar. En el contexto de esta tesis, se identifica como okupación trans cualquier atravesamiento de las transc corporalidades que modifique las relaciones, significaciones o materialidades de estos espacios. Estos movimientos a través de los espacios raramente son permanentes lo que provoca que la okupación trans\* deje escasos registros documentales. Esta okupación espacial es, por tanto, por sus propias características procesuales, efímera. Se retoma aquí el sentido político y radical que José Esteban Muñoz da a lo efímero en el contexto de la experiencia queer<sup>63</sup>. Lejos de considerar lo efímero como sinónimo de temporal o pasajero, Muñoz establece lo efímero como gesto liminal que posibilita la permanencia y transcendencia de la experiencia queer. En este contexto de okupación del espacio,

---

63 El contexto cultural y artístico en el que Muñoz propone esta idea es importante: el autor participa en la generación de una teoría crítica de la performance basada principalmente en el departamento de la New York University. Basándose en los análisis de Foucault y de Derrida sobre el archivo como dispositivo generador de Historia y narrativas nacionales. José Esteban Muñoz y Diana Taylor estudian la manera en la que los conocimientos encarnados se oponen a los conocimientos escritos y establecidos en la producción y transmisión de saberes disidentes.

se utiliza otro concepto desarrollado por José Esteban Muñoz, el de desidentificación.

Atendiendo a la definición que Muñoz hace de este término, se plantea que la okupación trans del espacio conlleva la desidentificación de este. Según Muñoz, la desidentificación es una estrategia de las personas queer de color que consiste en apropiarse de los códigos culturales hegemónicos y utilizarlos para su propia supervivencia y bienestar. La desidentificación es una dinámica contextual y posicional, es decir depende del contexto donde se efectúe y también de la posicionalidad de la persona que la lleva a cabo: a veces estos códigos culturales son imitados o reproducidos de acuerdo con el sistema normativo, otras veces son alterados y resignificados. Lo más interesante de esta estrategia, dice Muñoz, es que no se trata ni de un proceso asimilacionista ni de una respuesta oposicional, sino de una tercera vía de resistencia por la que las comunidades hacen suyas y utilizan las normas según el aquí y el ahora. Se utiliza el término de desidentificación en relación al espacio al describir lugares que no son ni lo mismo ni lo opuesto a lo que eran antes de la okupación, sino que se ven transformados en una tercera posibilidad que amalgama, sitúa, reposita temporalmente las cualidades y materialidades del espacio. Si bien los lugares no aparecen modificados materialmente, la presencia reconocida de identidades transgénero interfiere con la ordenación, categorización, control de los cuerpos que los dispositivos espaciales generan y reproducen. El espacio, al ser okupado, ya no funciona como dispositivo disciplinario, sino como un espacio más o menos liberado de las estructuras normativas del exterior. Por

ejemplo, en la Cafetería Compton's, donde esos cuerpos disidentes se encuentran, la cafetería adquiere característica de “espacio otro”, y se transforma en el Mundo de Oz.

### II.3.2. PASAR

El vocabulario trans\* está repleto de terminología que se refieren al espacio o al movimiento dentro del espacio o al cambio material de estado. Muchos de ellos son utilizados también en el activismo queer y LGTBI+ como “*passing*”, otros tienen una clara genealogía afroamericana como “*down low*” o “*DL*” y otros son propios al vocabulario trangénero como “salir del cascarón”. En este apartado se propone el doble uso del término “pasar” para analizar la potencialidad política de la porosidad. “Pasar” en el sentido de atravesar, de un desplazamiento que va más allá de un espacio limitado, “pasar” en el sentido de una persona cuya expresión de género le permite ser percibida sin cuestionamiento dentro de la categoría de género binario que desea. “Pasar”, en ambas definiciones, requiere un contexto poroso en el que el movimiento, el desplazamiento y el cambio sean posible. Los dos significados de “pasar” están conectados por la noción de porosidad. La porosidad es una condición preferible y necesaria para el movimiento espacial y de género.

Para comprender la importancia de la porosidad en la experiencia trans\*, es necesario retomar algunos de los puntos establecidos por Foucault en su análisis del espacio como dispositivo disciplinario y ahondar en los procesos administrativos

de clasificación y estabilización del sistema cisheteronormativo. En su investigación sobre las consecuencias socio-normativas de la peste, Foucault explica cómo esta enfermedad sirve a los poderes disciplinarios para constituir un mecanismo de registro a partir de la prohibición de desplazamiento: los habitantes de una casa están obligados a permanecer en ella sin salir ni mezclarse con otras personas. Para comprobar que la ley se cumple, un funcionario pasa casa por casa cada día comprobando que los habitantes se encuentran en la casa. Esta comprobación se hace gracias a un documento en el que el funcionario tiene registrados el nombre, edad y género de cada persona. Este documento es el origen, según Foucault, de nuestro sistema administrativo de identidad actual. A partir de este análisis, Foucault vincula la regimentación del espacio con la permanencia e impermeabilidad de las identidades del sistema disciplinario (Foucault, 2002).

Paisley Currah y Tara Mulqueen exponen cómo estos mecanismos de registro no sólo restringen el movimiento de los cuerpos, sino que sirven de tecnologías de disciplinarización social contra los cuerpos disidentes (Currah y Mulqueen, 2011). Partiendo de las medidas impuestas en los aeropuertos estadounidenses después del 11 de septiembre 2001, Currah afirma que estos registros intentan “securizar el género” al mismo tiempo que contribuyen a “desestabilizar” la identidad de la persona transgénero (Currah, 2022, p. 559).

La capacidad de codificación transgénero es importante en el análisis del *passing* ya que afecta el análisis semiótico que se realiza del cuerpo-texto. Desde esta perspectiva, una persona

que pasa es aquella capaz de moverse y modificarse a través de un sistema de signos, códigos y marcas elaborados desde una perspectiva hegemónica cisheteronormativa.

El passing, como Riley C. Snorton menciona, es una estrategia de supervivencia que requiere del conocimiento de los códigos hegemónicos, pero también es un privilegio, pues depende de una corporalidad que pueda atravesar las categorías sólidamente codificadas por la sociedad cisheteronormativa (2009, 2017). Por ello, ciertos cuerpos pasan más fácilmente, y otros se ven continuamente escudriñados o castigados por no poder pasar<sup>64</sup>. La subversión de estos códigos da lugar a la generación de una estética transgénero que puede ser o no visible para la sociedad normativa<sup>65</sup>. Dentro de las comunidades trans\* se utiliza el término “*to clock*” para significar el acto de reconocer a una persona como trans\*. A la pregunta ¿Qué es “clocking”? en el hilo de Reddit r/asktransgender, Allison2277 responde:

---

64 Snorton expone el escrutinio al que son sometidas las personas trans\* racializadas cuya identidad de género ya está marcada por el sistema supremacista blanco eurocéntrico (2017).

65 La socióloga Shae D. Miller realiza un estudio muy interesante sobre cómo la estética trans es a veces utilizada por personas y colectivos cisgénero para marcar su alianza con la lucha transgénero. Estas prácticas, aunque pueden dar lugar a solidaridad e inclusión, suelen reinscribir las articulaciones y experiencias trans desde una mirada cis y promueven la impresión de una alianza que sólo se sustenta desde una subjetividad cisgénero. Miller analiza tres de estas prácticas: 1) usar el término queer como incluyente de las identidades trans\*, 2) convertir la identificación pronombre elegido en una rutina en las rondas de presentación, 3) formular similitudes entre las opresiones heterosexistas que viven las personas cis queer con las experiencias de las personas trans. (Miller, 2021)

Sólo significa darse cuenta de que alguien es trans sin que esa persona tuviese la intención de hacerlo saber. No es un buen sentimiento cuando ocurre –cuando nos damos cuenta de que hemos sido *clocked* podemos tener distintas reacciones, desde preocuparnos por nuestra seguridad a sentirnos mal porque creíamos que lo estábamos haciendo bien con nuestra apariencia-. Debo señalar que las TERFs de verdad piensan que son buenas identificando (*clocking*) a las personas trans pero en realidad no lo son. Se debe a un sesgo de confirmación: cuando identifican a alguien que de verdad es trans sienten que tienen esa capacidad de *clock*, pero en realidad no tienen manera de saber cuántas personas les han pasado desapercibidas (Pista: les van a pasar desapercibidas todas las personas trans que pasan) (Allison2277, 2021).

Se introduce aquí el término “*to clock*” ya que el gesto de pasar no está exento de riesgos ni es tan evidente como podría parecer. Todo cuerpo que intenta pasar, atravesar de una categoría a otra, corre el peligro de ser detenido e identificado en ese proceso.

Observar las distintas formas en las que la regimentación e impermeabilización impactan la espacialidad trans permite comprender hasta qué punto la porosidad del *passing* es una característica radical de estos espacios y los cuerpos que los atraviesan. El *passing* es, ante todo, una estrategia para atravesar categorías cuya permeabilidad se pone de manifiesto al transitarlas, mientras que el *clocking* es un dispositivo de vigilancia de la corporalidad trans que reinscribe sobre los cuerpos la imposición de impermeabilidad y de inmutabilidad. En *Transgender Architectonics. The Shape of Change in Modernist Space* (2020), el teórico literario Lucas Crawford establece una correlación entre la porosidad de la categoría género y la materialidad de los dispositivos espaciales. Más

allá de analizar la inestabilidad de las clasificaciones de raza y género como hace Snorton, Lucas Crawford señala el *passing* como prueba de la porosidad de esas categorías. Para ello, Crawford propone un análisis sobre las texturas y las materialidades en relación con la construcción de espacios regidos por una categorización sexo-género. Crawford parte de la hipótesis que todo espacio, así como todo cuerpo, es intrínsecamente poroso y que son los dispositivos disciplinarios e higienizadores quienes construyen una fantasía de solidez impermeable.

Estos dispositivos actúan sobre los cuerpos y los espacios, creando categorías y procesos de exclusión de todo aquello que no sea asimilable al régimen cisheteronormativo o incluso, homonormativo. El comisario Iván López Munuera lo explica en su texto “Lands of Contagion” (2020) donde analiza las obras de revitalización del muelle 45 sobre el río Hudson en Nueva York en relación con un proceso de borrado social contra la población transgénero, racializada y trabajadora del sexo. Para Munuera estas obras públicas responden a lógicas de *clocking*, higienización y profilaxis arquitectónica que buscan deslocalizar a aquellas personas que no *pasan* en nuestra sociedad cis-heteronormativa, supremacista blanca y neoliberal.

El fotógrafo e historiador Efrain John González también recuerda esa sensación de seguridad y cómo “todo cambió cuando empezaron las construcciones y las tiendas” (Sanden y Wolff, 2021, p. 5:47). Gracias al trabajo documental de Nelson Sullivan podemos observar ese proceso de desarticulación social y política que se produjo a través de la destrucción paulatina del espacio físico. En

su vídeo *The Piers in New York City in 1976* (1976) un joven Sullivan graba a multitud de hombres gays tomando el sol desnudos, escuchando música e interactuando en uno de los muelles de madera. Unos años más tarde, en *A Walk from the Meatmarket to the West Side Piers in New York in 1988* (1988) el propio Sullivan explica cómo los “sindicatos mafiosos de la construcción” han enviado a sus sicarios para que destruyan los muelles y asusten a las personas que los habitan (Sullivan, 1988, p. 6:08). Sullivan enfoca los agujeros en el suelo, las maderas levantadas, los escombros que impiden que las personas puedan acomodarse en el muelle. Señalando al Muelle 45, Sullivan explica la comunidad gay y trans que habitaba ese espacio ahora convertido en una mera plataforma plana, sin las construcciones que permitían privacidad, cobijo y seguridad.

Esta referencia a la hipervisibilidad generada por la destrucción del espacio la vuelve a mencionar Sullivan en la que sería desgraciadamente su última grabación, el 3 de julio de 1989<sup>66</sup>. Junto con su inseparable perro Blackout, Sullivan visita de nuevo los muelles y grabándose con un *fish eye* mientras anochece, recuerda la belleza del lugar y la gente que se congregaba en ellos: “siempre amé estos muelles del West Side. Están condenados a ser destruidos y es una cosa terrible” (Sullivan, 1989, p. 3:02). Los muelles sobrevivirían aún más tiempo del que Sullivan o González preconizaban, pero efectivamente serían tan renovados que su rehabilitación conllevaría la destrucción de las comunidades que los habitaban.

---

66 Nelson Sullivan fallecería inesperadamente de un infarto unas horas después de grabar este vídeo.



Figura 20. Val Shaff (1996), *Sylvia Rivera*



Figura 21. Val Shaff (1996), *Sylvia Rivera*

La destrucción del Muelle 45 afectó directamente a los espacios habitados y gestionados por las comunidades trans\*, trans\* racializadas y trans\* trabajadoras sexuales que militaron en Acción Travesti Callejera Revolucionaria, notablemente Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson<sup>67</sup>. El Muelle 45 del río Hudson está situado en el Greenwich Village, sobre la orilla izquierda de Manhattan. Como recuerdan las activistas trans racializadas Stephanie Rivera y Egypt Labeija, muchas personas trans y jóvenes expulsados de sus hogares vivían en este muelle en los años 70 y 80:

Solía ser una persona sin hogar y solía vivir en el muelle durante varios años. Me hizo fuerte. No era fácil para una mujer trans el conseguir una casa o un trabajo. Conocí a gente por este barrio y vivíamos en el muelle. Era una familia porque teníamos los principios de una familia, cuidábamos las unas de las otras, si una comía, todas comíamos (Sanden y Wolff, 2021, pp. 3-55)

Mi hermana que también era trans me trajo aquí, a los muelles de Christopher Street y era como un oasis, como un refugio seguro para gente como yo, donde podíamos juntarnos y conectar (Sanden y Wolff, 2021, pp. 4-28).

En una serie de fotografías en blanco y negro hechas por Val Shaff en 1996, la activista trans latina Sylvia Rivera posa en su casa en el Muelle 45. La casa está construida con telas de diferentes motivos, lonas de plástico, paneles de madera (quizás puertas), trozos de metal

---

67 Sylvia Rivera (1951-2002) y Marsha P. Johnson (1954-1992) fueron dos activistas por los derechos de las personas homosexuales y trans que encabezaron las revueltas de Stonewall (1969) en Nueva York. Entre otras implicaciones políticas, Rivera y Johnson fundaron el colectivo STAR, Street Transvestite Action Revolutionaries, que dio cobijo, comida y apoyo a jóvenes sin hogar, personas trans y drag queens sin recursos.

irreconocibles. Delante de la entrada, hay una mesa baja, cuadrada de madera y una silla de oficina. En otra foto, Sylvia Rivera está sentada al sol escribiendo en una máquina de escribir delante de su casa. En otra, sus piernas cuelgan del muelle casi rozando el agua. Detrás de ella se perciben antiguos edificios en ruinas. Más edificios se dejan ver en otra imagen, donde Sylvia Rivera posa de pie sonriendo a la cámara y abrazando a un gato. En una de las pocas fotos del interior, Rivera abraza un gran oso de peluche. A sus espaldas se ve una estantería baja de metal con una foto de Marsha P. Johnson, una vela encendida y unas gafas de sol, como un altar a su compañera asesinada (Delfares, 2018).

Es en los años 2000 y 2001 donde se finalizaría el desmantelamiento de los muelles y la revitalización de estos. Para preservar la memoria de estos acontecimientos, la productora activista *Paper Tiger* realiza el video documental *Fenced Out* (2001) con los jóvenes trans y homosexuales que frecuentan el Muelle 45. El título reenvía al proceso de marginalización y expulsión: de ser un espacio seguro, un lugar donde habitan sus conocidos, donde pueden comer, asearse, cortarse el pelo, tener sexo, sentirse vivos, dormir, crear, escribir, crear y mantener vínculos a ser un espacio vallado (*fenced*) del que son expulsados (*out*) al hallarse en un proceso de revitalización. Revitalizar, rehabilitar, reurbanizar: ninguno de estos conceptos indica que hubiese una vida en este espacio antes de la llegada de planificaciones urbanas masivas. Hoy en día, quitando la escultura *Day's End* de David Hammond (Sanden y Wolff, 2021), nada recuerda cómo era ese espacio en el que habitó y se congregó la comunidad disidente que tiró los primeros ladrillos en las revueltas de Stonewall.

El ejemplo del Muelle 45 permite exponer dos maneras opuestas de conceptualizar y crear el espacio (López Munuera, 2020) que se corresponden con los dos gestos de *passing* y *clocking*:

1. *Passing*: el espacio de la comunidad trans\* y homosexual precaria, permeable, poroso, modificable, en transformación constante, creado con todo lo que se encuentra por la calle, con cualquiera que se encuentre en la calle, sin uniformidad visual, basado en relaciones horizontales no exentas de conflictos, pero vinculantes donde prima la interdependencia;
2. *Clocking*: el espacio higienizado de la regeneración urbana es estable, impermeable, impenetrable, sólido en sus materiales y liso en sus texturas, es productor de anonimato y por tanto de independencia y aislamiento. Predomina el cemento, el acero, el césped fuera de lugar, las mesas para familias nucleares, las fachadas sin huellas, la iluminación nocturna, las plazas abiertas sin estructuras que propicien el escondite.

En “Land of Contagion”, Munera analiza el papel que juega la noción de contagio en la articulación de un discurso de revitalización urbanística. El espacio poroso de la comunidad trans\* es resignificado por las autoridades municipales, los empresarios y los vecinos recién llegados como un espacio de contagio, peligroso por su alta capacidad vírica. Se trata aquí de un “contagio” con múltiples significados:

- **El traspaso de una enfermedad, específicamente el VIH/SIDA.**

- **La contaminación de un estilo de vida con todos los prejuicios de perversidad que se le suponen a las identidades disidentes.**
- **El miedo a “convertirse” en homosexual o transexual al estar en contacto o ver estos cuerpos contaminantes.**
- **El proceso de desvalorización de la propiedad privada.**

Una última forma de contagio es la que más interesa en el contexto de esta tesis: la potencialidad vírica de un movimiento trans\* y queer que surge de los encuentros de estos cuerpos y estas comunidades. La porosidad y permeabilidad de los espacios promueve la posibilidad de contacto, de mezclas entre personas y comunidades y por tanto la emergencia de nuevas estrategias de activismo y de vida que son altamente contagiosas. Samuel R. Delany describía en su obra *Times Square Red* (2001) el potencial político que surge de los encuentros informales y heterogéneos que se daban en la plaza antes del proceso de revitalización. Para Delany, los encuentros sexuales improbables desafiaban la categorización impermeable de clase, raza, ideología y evidenciaban la posibilidad de una sociedad porosa. El contagio, fruto de esta porosidad es reivindicado por Delany como un elemento generativo de un espacio utópico queer. Entendiendo utópico en el sentido de José Esteban Muñoz, como línea en el horizonte de la futuridad queer (Muñoz, 2009).

Para el investigador de performance Joshua Chambers-Letson, es en esta proliferación de intersección de diferencias donde se producen las condiciones para *contraer el virus de la justicia* (2009). Chambers-Letson propone el estudio de la obra del artista cubano Félix González Torres (residente en Nueva York y visitante

asiduo del Muelle 45) para describir esta potencialidad de contagio. De acuerdo con Chambers-Letson, González Torres elabora en su trabajo una estrategia vírica que reivindica el contagio político como objetivo del arte y del activismo. De esta manera la porosidad que permite el contagio y el *passing* se convierten en elementos no sólo necesarios sino activamente políticos (Chambers-Letson, 2009). Los espacios trans\* se caracterizan por ser atravesados y vehicular estrategias y materialidades que facilitan o promueven el *passing*, la transmisión y el contagio: diversidad de materiales, diferentes estructuras de visibilidad y opacidad, lugares públicos de encuentro, espacios de intercambio, mezcla y encuentro de cuerpos y experiencias heterogéneas.

En el vídeo *Have you ever seen a Transsexual before?* (2010), el artista Chris E. Vargas<sup>68</sup> desarrolla visualmente esta porosidad y contagio del espacio trans\*, al que representa como un territorio que escapa a las reglas de las posibilidades cisgénero. El vídeo consta de dos partes, la primera es un registro editado de una serie de performances de Vargas en distintos lugares, la segunda una mezcla onírica de animación, fotografía y vídeo en la que Vargas interactúa con los diferentes elementos. El propio artista nos describe la obra:

*¿Has visto antes un Transsexual?* es el registro de una performance en el alienante “mundo real” y una aventura fantástica en otro mundo de identificación y aspecto queer. La primera parte del vídeo recoge una performance de tipo guerrilla y a través de la

---

68 Chris E. Vargas es el fundador del MOTHA, Museum Of Transgender History and Art

repetición, se convierte en una declaración y una campaña por la visibilidad transexual FtM. Cuando me doy cuenta de que esta campaña es inútil, entro en un mundo mágico animado donde observo y soy bienvenido por una fauna silvestre exuberante y llena de colores. Allí encuentro criaturas que celebran y comparten mi identidad. (Vargas, 2010).

La documentación vídeo de la performance muestra a Vargas frente a distintos paisajes naturales. Levantándose la camiseta de espaldas a la cámara grita al paisaje “¿Has visto antes un transexual?”. Tras la pregunta hace una pequeña danza feliz. El tono desafiante pero contento cambia cuando Vargas repite la performance en una habitación de un hotel en Las Vegas. Vargas lanza la pregunta desde la ventana hacia los rascacielos, pero no termina con el baile feliz, al contrario, Vargas se deja caer exhausto y vencido sobre la cama.



Figura 22. Chris E. Vargas (2013), *Have you ever seen a transsexual before?*

Los espacios naturales a los que Vargas grita, no responden, pero tampoco lo incomodan. Se trata de grandes espacios desérticos de su Arizona natal: cañones rojizos, colinas de arena, laderas con cactus y plantas endémicas. Tienen en común que no muestran ninguna huella humana, ni coches, ni carreteras ni cabañas, Vargas se encuentra solo y cara a cara con el paisaje al que cuestiona. Una vez que Vargas muestra su pecho y visibiliza su identidad FtM, estos lugares ya han visto una persona transexual, aunque eso no implica que no lo hubiesen hecho ya antes. Vargas no pretende mostrarse como la 1ª persona trans en atravesar estos espacios naturales, sino como alguien que entra en diálogo con estos espacios que, al no estar manipulados por la ideología normativa, se muestran bastante indiferentes a su presencia: la pregunta es formulada directamente al paisaje y no hay una expectativa de respuesta.

La escena donde Vargas interroga a Las Vegas es muy diferente: el ruido, las luces, todo recuerda que nos encontramos en un espacio construido, y por tanto un dispositivo disciplinario social. Al lanzar la pregunta, Vargas cae exhausto en la cama. La interacción entre Vargas y el espacio es completamente diferente, aunque la pregunta sea la misma.

Para el propósito de analizar la representación del contagio transgénero, interesa particularmente la segunda parte de la obra. Lo primero que sorprende es que, en contraste con el registro de performance, en esta parte del vídeo, Vargas aparezca siempre mirando a la cámara, envuelto en un mundo post-producido digitalmente con incrustación de vídeo y animación. No existe

la intención de ocultar los efectos digitales ni las ilusiones que producen: es obvio que Vargas no está en ninguno de los espacios en los que aparece en el vídeo y que no interactúa con ninguno de los elementos que se muestran, pero eso no disminuye la emoción de esos encuentros. Esta vez vemos a Vargas sonriendo y relacionándose con otros, animales y objetos. Al principio Vargas juega en una playa con grandes balones dibujados que tienen sus mismas cicatrices de la mastectomía, también lo vemos observar con atención una estrella de mar, animal que a menudo presenta hermafroditismo y conversar con un pájaro que se posa en su dedo. Mientras bucea, Vargas vuelve a hacer la misma pregunta “¿Has visto antes un transexual?” pero la pronunciación es incomprensible bajo el agua. Vargas se relaciona con los distintos elementos que reenvían a la experiencia y estética trans: cicatrices, colores, lenguajes paralelos, organismos no binarios, un ecosistema marino lleno de formas de vida que exceden a la normatividad de nuestra sociedad.

En esta fluidez de relaciones la forma de diálogo que se establece entre Vargas y el paisaje es muy distinta. Si ante el desierto Vargas proponía una conversación en la que se distinguía al emisor (Vargas) del receptor (el paisaje) y cuyo mensaje y canal de comunicación estaban delimitados y claros, en la región marina, ya sea playa o fondo, la relación se hace no sólo simbiótica (interdependiente) sino también contagiosa: se produce un contagio de la mastectomía trans de Vargas a los balones, y Vargas es contagiado de la fluctuación, permeabilidad, porosidad y no-normatividad del ecosistema oceánico.

La obra de Vargas, aunque aparentemente simple nos permite introducirnos en cuestiones de contagio muy complejas, específicamente la noción de transxenoestrogénesis y la transcorporalidad oceánica. Propongo adentrarnos brevemente en estos dos modos de contagio que escapan a la lógica binaria y horizontal y plantean un nuevo campo de posibilidades de interrelación entre cuerpo y espacio.

Desde la perspectiva transcorporal, todos los seres, cuerpos, materiales, medios, eventos físicos y reacciones químicas están compuestos por piezas discontinuas y similares, ya sean átomos, hormonas, minerales, sales, etc. (Alaimo, 2012, p. 477). La capacidad de cruzamiento entre lo que aparentemente percibimos como distintas materialidades se produce justamente porque la categorización y delimitación ontológica entre naturaleza y cultura, entre océano y cuerpo, entre un animal y yo, es una construcción racional antropocéntrica que no se corresponde con la manera en la que los cuerpos, las materialidades y los átomos actúan. La trans-corporalidad no es un proceso de transición lineal de un cuerpo a otro sino “un sentido materialista y posthumanista nuevo que considera lo humano como substancial y perpetuamente interconectado con las corrientes de sustancias y la agencia del medio ambiente” (Alaimo, 2012, p. 476). Esta interconexión se produce a través de “sustratos carnales” (Hayward, 2008, p. 76), es decir a través de elementos químicos, minerales, atómicos, hormonales, materiales. La perspectiva transcorporal que propongo incorpora elementos de los nuevos materialismos (*new materialisms*) desarrollados desde una mirada científica e histórica y con una

perspectiva interseccional de género, raza, clase y funcionalidad. Autoras como Eva Hayward y Stacy Alaimo retoman conceptos de los materialismos feministas y queers de Karen Barad, Donna Haraway y Elizabeth Povinelli quienes conjugan ciencia, tecnología y nuevas potencialidades de las disidencias sexo-genéricas. Apoyándose en el pensamiento Afropesimista y los materialismos Negros e Indígenas, investigadoras como Dora Silva Santana, Christina Sharpe y Daze Jefferies establecen una ruptura con posicionamientos metodológicos y teóricos de la investigación histórica y proponen observar la persistencia material, mineral y hormonal como registro.

¿Qué pasó con los cuerpos? Lo que quiero decir es ¿qué pasó con los componentes de sus cuerpos en agua salada? Anne Gardulski me dice que debido al ciclo de nutrientes en el océano (el proceso de organismos comiéndose a organismos es el ciclo de nutrientes en el océano), los átomos de esos cuerpos que fueron tirados por la borda están ahí todavía en el océano hoy en día. Fueron comidos, los organismos los procesaron, y esos mismos organismos fueron también comidos y procesados, y el ciclo continúa. Entre un 90 y un 95% de los tejidos de las cosas que han sido comidas en el agua se reciclan [...]. La cantidad de tiempo que toma una sustancia en entrar y luego dejar el océano se llama tiempo de residencia. La sangre humana es salada, y el sodio, me dice Gardulski, tiene un tiempo de residencia de 260 millones de años. (C. Sharpe, 2016, pp. 40-41).

En este texto de Sharpe, el océano incorpora minerales y átomos que *pasan* desde los cuerpos y que *pasan* a través de los organismos que los procesan de manera que permanecen persistentemente en el agua. En este texto se expone esta porosidad entre cuerpo y agua, y también la persistencia de los componentes

químicos, hormonales y minerales que *pasan* constantemente entre categorías o elementos permeables. Silvia Santana retoma la invitación de Susan Stryker y Paisley Currah de que cada persona debe buscar/buscarse su propio significado de lo trans\*, y elige el prefijo trans- utilizado en el término *travessia* (travesía) que le permite atravesar, reconocer, desarticular categorías estrictamente delimitadas por el sistema antropocéntrico normativo: el género, el tiempo, la materialidad, las barreras entre los cuerpos, las orientaciones, los procesos<sup>69</sup>.

Lo trans –como cruce se convierte en un espacio de simultaneidades, cuya orientación es más que la horizontal. Lo transatlántico está en ese espacio de simultaneidad en el cual el cuerpo es también agua y energía, el agua es también energía y

---

69 El interés de Dora Silva Santana por el vínculo entre lo transgénero y el océano proviene, como ella misma menciona en su impactante artículo “Transitionings and Returnings: Experiments with the Poetics of Transatlantic Water” (2017), de la lectura de historiadoras afroamericanas que analizan el papel de la memoria y el archivo en el contexto de la ruta mercantil de esclavos conocida como el Pasaje del Medio. Varias de estas autoras pertenecen al pensamiento Afropesimista descrito con anterioridad: escritoras como Saidiya Hartman, M. Jacqui Alexander y Christina Sharpe enuncian la potencialidad teórica, histórica, práctica y emocional del océano como metodología tanto para comprender un pasado persistente como para una futuridad Negra y feminista. Christina Sharpe, utilizando el hecho de que la estela de un barco, la velada de un difunto, y el despertar son la misma palabra en inglés, desarrolla una teoría histórica/memorística oceánica de los cuerpos negros violentados (C. Sharpe, 2016). Saidiya Hartman por su parte recurre al océano como testigo y testimonio de las vidas de las personas esclavizadas y propone un método de investigación histórica, la fabulación crítica, que asemeja en ciertos aspectos a las corrientes marinas invisibles. Es a M. Jacqui Alexander a quien Silva Santana debe el término de cruzar (*crossing*) en el sentido de atravesar, de romper con aquellas categorías que nos dividen y aboga por un uso interseccional de género, raza y clase.

cuerpo, y la energía es también cuerpo y agua. Transgenerizar, en este sentido, es encontrar el lugar de transición con y desde el cuerpo-agua-energía. El agua es la encarnación de la orientación trans. La ilusión de horizontalidad contrasta con el cambio de forma, el goteo, el sangrado, la in-corporación, *em corpo*; el agua es membrana, entierro, medios, memoria y conexión. Transicionar es nuestro movimiento a través de ese espacio de posibilidades que produce conocimiento encarnado. Es moverse en y a través las aguas, los límites impuestos del género, lo secular y lo sagrado, las expectativas de nuestra muerte, el imaginario de que no somos merecedoras de amor (Santana, 2017, p. 183).

En el contexto de la transgenerización del espacio y del gesto de pasar, proponer una mirada transoceánica y transc corporal significa cuestionar específicamente la impermeabilidad de las categorías, las materialidades, el tiempo, así como las orientaciones hacia las que nos movemos. La científica Eva Hayward plantea aprender de las estrellas de mar para comprender esta transición y este movimiento como un volver a ser en sí mismo, ya no sólo desde el aspecto psicológico y emocional, sino del carnal, del quirúrgico: identificar nuestra capacidad metaplasma tica de hacer de la emoción carne, de transformar un tejido en otro, de regenerar un corte en otro órgano (2008, p. 77). En su bellissimo texto “More Lessons from a Starfish” Hayward escribe: “no soy como una estrella de mar; soy de una estrella de mar. No estoy atrapada en mi cuerpo; soy mi cuerpo” (2008, p. 76). Eva Hayward crea el término *trans.xenoestrogéno* para definir los estrógenos de origen extranjero<sup>70</sup> que son incorporados por los cuerpos humanos,

---

70 Hayward utiliza el término alien en inglés que evidencia la otredad de ese ser diferente: se trata de un ser de otra especie, de otra categoría, ya sea animal, planta o mineral.

provocando un cambio en los mismos (2014). Hayward retoma el análisis de Donna Haraway sobre el compuesto estrogénico Premarin<sup>71</sup> y analiza las consecuencias de usar este tratamiento como parte de su proceso de reafirmación de género. La científica describe los cambios en su cuerpo y su propia toma de conciencia de esos cambios: la distribución de grasa, la textura de la piel, la sensibilidad háptica, el cambio en la percepción del mundo que la rodea (2014, p. 256). El compuesto xenoestrógeno a la base del Premarin se obtiene a partir de la orina procesada de yeguas embarazadas o que acaban de dar a luz<sup>72</sup> y es prescrito en tratamientos hormonales proestrogénicos, principalmente procesos menopáusicos y en protocolos de reafirmación de género transfeminizantes (Ah-King y Hayward, 2013; Haraway, 2012; Hayward, 2014). Hayward utiliza el ejemplo del Premarin para investigar la porosidad entre especies, así como la porosidad de nuestros cuerpos al medio. El término transxenoestrógeno señala a estas dos posibilidades de transferencia.

Los compuestos estrógenos son masivamente utilizados en la industria agroalimentaria y se filtran, a través de las aguas residuales, pero también de nuestros propios residuos

---

71 Premarin, es un tratamiento hormonal proestrogénico comercializado desde el año 1941 cuyo crecimiento ha sido explosivo: en 1997 fue el medicamento más vendido en los EE.UU. con 2 billones de dólares de ganancias (Haraway, 2012, p. 308). Haraway y Hayward narran el uso personal que ambas hacen de este fármaco y lo conectan a cuestiones de filtración, contagio y transxenoestrógenos.

72 El nombre Premarin se deriva de las palabras *Pregnant Mares Urine* (Orina de Yegua Embarazada)

humanos (orina, heces) en el medio actuando como disruptores endocrinos. Esta disrupción produce alteraciones en el desarrollo de características sexuales secundarias y pubertad precoz en menores. Para Eva Hayward y Donna Haraway, ambas usuarias de Premarin, esta posibilidad de contagio o transferencia se da actualmente a nivel global: nuestra alimentación, nuestra ropa, nuestros productos cosméticos, las casas y ciudades donde vivimos, el agua que bebemos, los productos de limpieza, los transportes, todos estos elementos de nuestra vida cotidiana forman parte de una cadena de transferencia microplástica y hormonal que permite que estos compuestos estrogénicos pasen de cuerpo en cuerpo, de objeto a cuerpo, de cuerpo a espacio.

Hayward establece que todas las personas se encuentran en un proceso de transición corporal hormonal debido a su contacto con un medio ambiente en el que estos compuestos artificiales, pero también naturales, son persistentes. De esta manera, la científica identifica el vínculo entre el cuerpo y el espacio como poroso, en constante incorporación de sustancias xenoestrógenas y en constante procesos de transcorporalidad.

La capacidad de contagio o transferencia hormonal es una de las advertencias principales de los tratamientos de reafirmación de género especialmente en el caso de la testosterona. La testosterona no sólo hace pasar (passing) los cuerpos transmasculinos, sino que se pasa (transfiere) de un cuerpo a otro, produciendo disrupciones hormonales en otros cuerpos humanos o animales. Esta posibilidad de transferencia es más elevada cuando se utilizan pulverizadores o

geles hormonales (estrógenos o testosterona) que con las inyecciones, pastillas o supositorios que se utilizan también como tratamiento hormonal. En los prospectos de testogel y pulverizadores de estrógenos se avisa del peligro sobre todo para menores y animales de compañía, además de para mujeres embarazadas en el caso de la testosterona<sup>73</sup>. La posibilidad de transferencia implica que las hormonas son “contagiosas” y que además nuestros cuerpos son lo suficientemente porosos para incorporar elementos extranjeros a los mismos, tanto compuestos hormonales como microplásticos y sales minerales provenientes de cadáveres. Desde este punto de vista el cuerpo no sólo no es un ente sólido y homogéneo, sino que está en interacción microscópica continua con el medio y otros cuerpos y esa interacción provoca cambios transcorporales en todos los cuerpos, no sólo aquellos que se identifican como trans. A partir de estas reflexiones y retomando las lecciones de la estrella de mar de Hayward, se invita a comprender la acción de *pasar* como la estrategia de camuflaje del pulpo cuyo cuerpo se transforma en

---

73 Aunque desborda los límites de esta tesis me ha impactado la desproporcionalidad en los discursos sobre las transferencias de estrógenos y de testosterona. Si bien he podido encontrar muchos artículos académicos sobre el impacto de los compuestos estrogénicos en el medio ambiente, no he encontrado artículos que describan el impacto medioambiental de la testosterona. Sin embargo, al buscar en Reddit información sobre transferencia hormonal, los resultados han sido los inversos: se habla y se teme mucho a la transferencia hormonal de testosterona, pero casi no se menciona la posibilidad de transferencia de compuestos estrogénicos. Esto me ha llevado a preguntar entre mis amigxs (mujeres trans, hombres trans y personas no binarias llevando a cabo un tratamiento hormonal de reafirmación de género) si sus endocrinos les habían advertido sobre las posibilidades de transferencia, si conocían los peligros de esta y si sus tratamientos indicaban esa posibilidad. Sería interesante analizar tanto el peligro real como las narrativas en torno al peligro de transferencia dependiendo de los cuerpos y de las hormonas utilizadas.

relación tanto a otros seres como en respuesta a distintos medios, reaccionando material y carnalmente a su entorno, retomando los colores, las texturas, las sombras de las materialidades vecinas. Desde el gesto del pulpo, el acto de *pasar* es un acto de contagio, de cruzamiento hormonal, químico, atómico entre un cuerpo y su entorno. Esto permite cuestionar la propia porosidad y permeabilidad: es la piel una frontera o una membrana, es un tejido que separa o, por el contrario, un vaso comunicante con el espacio. Esta pregunta es fundamental en esta tesis puesto que cuestiona la distinción misma entre cuerpos y espacios e invita a pensar en una transcorporalidad en la que estos dos elementos (y muchos otros) dialogan en un continuum de fluctuaciones materiales.

### II.3.3. TOCAR

“Tocar” o entrar en contacto reenvía, como Eva Hayward describe en su descripción sobre los cambios producidos por su tratamiento hormonal, al sentido háptico del cuerpo. En esta sección se plantea que los espacios transgenerizados se caracterizan por la atención dada a este sentido.

Esto no excluye la importancia de la visualidad, pero se propone, como Hayward describe, que la experiencia trans, al modificar el cuerpo (hormonal o socialmente) conlleva un cambio en la manera en la que se percibe sensorialmente y esta percepción se produce a menudo a través de la piel.

En el Disco Dorado del Voyager aparecen grabados la representación de los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer blancos, jóvenes y sin aparentemente ninguna forma de diversidad funcional. Basándonos en estas imágenes es imposible saber si se trata de personas cis o transgénero, aunque parece poco probable que la NASA se plantease siquiera esta cuestión. El objetivo del Disco Dorado es informar a una xenoidentidad de quién habita el planeta Tierra: la representación de la “humanidad” a través de estas imágenes indica no tanto quién habita en la Tierra, sino la construcción de un discurso sobre quién merece ser considerado habitante y ciudadano de la Tierra. El Disco Dorado, como todo dispositivo de escritura de la Historia, escribe una versión dada por cierta a través del borrado de todas las otras posibilidades y verdades: cuerpos racializados, cuerpos gordos, cuerpos diversos, cuerpos mayores que dejan de existir en la representación normativa grabada en el disco y que se convierte en la única verdad que leerán las xenocomunidades que lo encuentren.

En contraste, la obra *TX-1* de la artista Adrian Knouf no propone una representación visual de una supuesta “normalidad”: dentro de las cápsulas enviadas al espacio se encuentran unos pedacitos de parches de hormonación mezclados con células muertas de Knouf. El análisis de estos objetos no produce una narrativa estandarizada de la experiencia terrestre y del cuerpo humano, sino que muestra una interacción entre los elementos químicos de los distintos materiales: el parche, las hormonas, la piel. Esta interacción y la sensación que surge de ella es cambiante e inestable. El sentido del tacto se ve altamente impactado por los

tratamientos de reafirmación de género, la piel se hace más grasa o suave según los distintos compuestos con lo que se modifica también nuestra manera de tocar. Puesto que la textura es el resultado del contacto entre material y piel en movimiento, en el momento en que esta piel se ve modificada se produce también una sensación háptica diferente que implica una aproximación distinta a la materialidad.

Lucas Crawford llama la atención sobre la categorización sexo-género de las texturas y las materialidades que pasan desapercibidas en contraste con el análisis sexo-género de los colores: hemos aprendido a cuestionar la identificación del rosa como color femenino, pero no a investigar la asociación entre el metal acero y lo masculino, por ejemplo. La textura es una experiencia háptica que, nos dice Crawford, surge del contacto entre materialidades (piel-objeto) y que depende del movimiento: la sensación de la textura no se da cuando las materialidades se mantienen estáticas, es sólo a partir del roce entre ellas que se produce movimiento. Para Crawford la cualidad háptica de la textura posibilita una manera diferente de comprender el mundo que nos rodea. La textura, que nos permite identificar materialidades, requiere siempre del movimiento y de la interacción directa del sujeto. A partir de esta afirmación, Crawford propone un análisis de la construcción del espacio desde una perspectiva textural, en la que predomina una investigación sobre los materiales: su temperatura, su porosidad, su dureza y las propiedades de los cambios de estado.

Crawford incide en proponer un análisis de las texturas y los materiales para comprender cómo estos forman parte de la construcción de los sistemas de vigilancia y control. De esta

manera, como expondré más tarde, Crawford también formula la posibilidad de una estrategia disidente de la textura y los materiales que define bajo el fenómeno de la “arruga”.

En una sociedad fundada en un régimen visual, estático y distante, la experiencia háptica de la textura permite establecer una estrategia táctil para comprender el espacio e imaginar la potencialidad de las disidencias. El concepto de “arruga” se propone como una discontinuidad textural y textual en una uniformidad cisheteronormativa (Crawford, 2020). Arrugar, más allá del gesto de fruncir, es un gesto textural asimilable a lo descolocado, lo que está fuera de lugar. Aquello que se supone liso o que debería ser liso, una camisa, una pared, un género, de repente se ve interrumpido por un fruncimiento inapropiado, por un conflicto háptico. La arruga es un pliegue que complejiza un sistema de dimensiones binarias (alto, ancho), añadiendo profundidad y sobre todo recovecos. Los recovecos impiden una visibilidad total y absoluta del material: la arruga permite esconder o impide que la luz refracte en toda la superficie. Los materiales arrugados no se sienten de la misma manera, ni reflejan igual, ni tienen la misma textura (2020).

Esta tesis plantea que la arruga es un elemento de distorsión háptica que contribuye a la transgenerización del espacio. Se considera como arruga todo conflicto de materialidades, es decir que cree una “perversión” dentro del sistema táctil cisheteronormativo: texturas encontradas entre sí, materialidades que no se corresponden con el espacio, transformaciones materiales que proporcionan nuevas cualidades hápticas irreconocibles.

Uno de los pilares de la teoría de Crawford es el análisis de las materialidades del aseo público ya estudiado por Sheila Cavanagh en *Queering Bathrooms: Gender, Sexuality, and the Hygienic Imagination* (2010). En esta investigación Cavanagh expone la historia del aseo público en EE.UU. y el Reino Unido en relación con el crecimiento del capitalismo burgués, del higienismo colonial y la construcción del eje sexo-género. Cavanagh incide en analizar, desde una perspectiva anticolonial y queer, los materiales que históricamente se han privilegiado en la construcción y diseño de los baños. Retomando la noción del panóptico de Foucault, Cavanagh, y luego Crawford se pregunta cuáles son las materialidades que contribuyen a constituir el aseo público como dispositivo de vigilancia y auto vigilancia.

En su análisis, la historiadora canadiense determina que dentro del aseo público existen tres herramientas de control asociadas a la materialidad: materiales que reflejan la imagen (espejo, metal), materiales que reflejan el sonido (la porcelana, el metal, el agua), diseño y disposición del espacio y de la luz (luz blanca, espejos siempre a la entrada). La combinación de estos tres elementos produce un espacio de hipervigilancia contradictorio, puesto que siendo el lugar de lo obscuro y lo abyecto, donde el cuerpo no se da a ver, es sin embargo el espacio donde el cuerpo se hace más visible. Como ejemplo, Cavanagh propone analizar el uso de la porcelana en el aseo público. A través del estudio histórico, Cavanagh vincula la utilización del color blanco de la porcelana a una imposición colonial y sus características reverberantes al sistema cisheteronormativo de vigilancia visual y auditiva de

los cuerpos. Esta reverberación del sonido permite saber si una persona se sienta o no al orinar. Puesto que estas dos posturas han sido codificadas como femeninas y masculinas dentro del sistema performático cis-heteronormativo, el sonido posibilita identificar o reforzar la identidad sobre el cuerpo de la persona. La temática de los aseos públicos atraviesa tanto el análisis como los discursos activistas de las comunidades trans\* y mi propia obra. Por un lado, los aseos a través de su materialidad y diseño son un dispositivo extraordinario de control de los cuerpos, por otro lado, los aseos son utilizados como objeto de políticas de gestión de cuerpos y géneros, convirtiéndose en espacios de legislación y discriminación y en estructuras de registro espaciales contra los cuerpos trans\*.

Dos de mis obras analizadas en esta tesis *Genderpoo* y *Ver o No Ver* exploran específicamente el aseo público. En ellas se plantea que, además de ser espacios de control, los aseos son también espacios de disidencias, donde la presencia corporal de lo obscuro y lo abyecto permite resignificar el espacio y transgenerizarlo a través de estrategias de reapropiación y okupación. Estos gestos pasan por una utilización consciente de las características hápticas y reverberantes de los materiales para establecer una nueva relación corporal con el espacio.

#### II.3.4. HACKEAR

Se utiliza el verbo “hackear” como término paraguas que engloba a un conjunto de prácticas en las que el cuerpo se transforma en un espacio político a través de su interacción con una

infraestructura tecnológica existente. Como Lucía Egaña y Miriam Solá establecen en su análisis de prácticas culturales y artísticas transfeministas en Barcelona, estos procesos creativos subvierten las lógicas hegemónicas que invocan una separación estricta entre cuerpo y máquina, naturaleza y cultura, carne y hardware (Egaña y Solá, 2016). Hackear también permite una perversión de los usos hegemónicos de unas tecnologías establecidas y producidas por el sistema cis y por tanto creadas a partir de unos valores y unos principios sexistas, transfobos, homófobos, racistas, capacitistas y capitalistas. Espacios transfeministas y anarquistas dedicados al hackeo permiten la reapropiación de esta infraestructura y la consolidación de nuevas maneras de utilizar y compartir saberes y tecnologías difícilmente accesibles (Savic y Wuschitz, 2018) En su libro *Testo Yonki* (2008) Paul Preciado realiza un experimento y un análisis de hackeo de género a partir del uso de hormonas masculinizantes (testosterona) fuera de los circuitos médicos y legales establecidos. Considerando los tratamientos hormonales como componentes de la infraestructura farmacoporno hegemónica, Preciado reivindica que el uso no normativo, no legislado ni prescrito de estas hormonas constituye una estrategia de reapropiación y redistribución de las tecnologías hegemónicas.

Como cuerpo, y ese es el único interés de ser sujeto-cuerpo, de ser un sistema tecno-vivo, soy la plataforma que hace posible la materialización de la imaginación política. La molécula de testosterona hace de mí inmediatamente algo completamente distinto a una bio-mujer. Incluso cuando los cambios provocados por la molécula son socialmente imperceptibles. Me vuelvo un auto-cobaya de experimentación de los efectos del aumento intencional de testosterona en un cuerpo de bio-mujer. La rata se humaniza. Lo humano se vuelve roedor. Y yo: testo-girl, techno-

boy. Soy un puerto de intersección de  $C_{19}H_{28}O_2$ . Soy al mismo tiempo una terminal de uno de los aparatos de control de poder estatal, y un punto de fuga por el que se escapa la voluntad de control del sistema (Preciado, 2008, p. 108).

Utilizando este análisis de Preciado y añadiendo elementos sobre la futuridad queer y la trans-seccionalidad tomados de José Esteban Muñoz y micha cárdenas respectivamente, Allegro Wang propone el “hackeo Queer” como la intersección de resistencias raciales, de género y sexuales que provocan *glitches* o fallas en los procesos de programación de los códigos sociopolíticos del cisheterocapitalismo colonial (Wang, 2023). Más allá de un hackeo exclusivo al género, Wang plantea una interseccionalidad y una configuración de “errores del sistema” que se conjugan para provocar el fallo total de la infraestructura hegemónica.

La transgenerización del espacio se produce a través de un gesto de hackeo o piratería por el que las infraestructuras espaciales se ven reapropiadas y resignificadas. El uso indebido continuado de estas tecnologías espaciales produce un fallo procesual de los sistemas cisheterobinarios. Este principio del multifallo o del *glitch* constituye una estrategia radical persistente en las políticas y el activismo trans\*: no se trata sólo de modificar las infraestructuras existentes sino de provocar el error continuo y continuado en el sistema cisheteronormativo. Se utiliza aquí el término “*glitch*” a propósito: en 1978, la programadora queer y trans Jamie Faye Fenton crea la primera obra de arte digital que utiliza el *glitch* como elemento discursivo, *Digital TV Dinner*. El *glitch* de Fenton no es un error de programación sino un fallo querido y sostenido

durante toda la duración de la obra para provocar la aparición de “visualizaciones nunca antes codificadas, vistas ni anticipadas” (Pow, 2021, p. 209).

El *glitch* [...] no es un momento pasajero de fallo, sino dos minutos y cuarenta y un segundos de deshacer. Es una colección de los efectos que los gestos corporales de Fenton imponen a la máquina. Es una constelación de momentos, esparcidos en el tiempo, divididos y editados juntos en un vídeo *glitch* que conocemos como *Digital TV Dinner*. El vídeo en sí mismo es una deconstrucción sostenida y extendida de la soberanía del sistema computacional. Subraya las maneras en las que podemos imaginar posibilidades alternativas, futuros alternativos, a las reglas computacionales que hemos internalizado tan bien que se han hecho invisibles (Pow, 2021, p. 205).

Recogiendo aquí la propuesta de Whitney (Whit) Pow de reclamar el *glitch* como “modo de producción de medios históricamente trans” se utiliza ese término como sinónimo de multifallo consciente. Como señala Pow, la importancia política del *glitch* no es únicamente esta ruptura, sino el hecho de que esta ruptura no es accidental ni momentánea y que se sostiene en el tiempo (Pow, 2021). Por tanto, el *glitch* denota la utilización consciente de una infraestructura que provoca una alteración en los mecanismos de procesamiento y codificación de la imagen.

Es posible identificar como *glitch* el uso de hormonas dentro de un tratamiento de reafirmación de género. Estos tratamientos hormonales, que forman parte como Preciado describe de la infraestructura farmacopolítica y tecnológica del sistema cisheteronormativo, no están producidos para los cuerpos trans\*

(Preciado, 2008; Preciado, 2022). Una lectura del prospecto de estos productos demuestra que se trata de tratamientos cisbinarizantes: los tratamientos de testosterona están hechos para reafirmar la masculinización de las personas asignadas como sexo masculino, y los tratamientos feminizantes para reforzar las características impuestas como femeninas en los cuerpos asignados como femeninos. El uso que hacen las personas transgénero de estos tratamientos no es el previsto, sino que se trata de un *glitch* o de un hackeo de la infraestructura farmacológica cisbinaria. No hace falta, como hace Preciado utilizar estos compuestos hormonales sin prescripción médica, puesto que incluso con prescripción médica el uso de estos productos en un proceso de transición es un gesto de hackeo o *glitch* consciente y continuado.

El hackeo trans es polisémico en el sentido en que al reapropiarse de distintas infraestructuras y dispositivos cisheteronormativos, produce múltiples fallos de sentido en el sistema. El eje sexo-género y sus derivados se ve cuestionado por el hackeo simultáneo de tecnologías producidas originariamente para reafirmar el género asignado. Ya se trate de terapias hormonales, depilación láser, vaginoplastias y faloplastias, mastectomía, implantes, reducción de las cuerdas vocales, maquillaje, entrenamientos, vestimenta, etc, se trata en todos los casos de procedimientos creados para reforzar el género binario asignado sobre los cuerpos. La reapropiación de estas tecnologías en los procesos transcorporales produce una resignificación de estas infraestructuras, que de ser técnicas de reforzamiento del sistema binario se convierten en parte fundamental del léxico de insubordinación trans\*.

El hackeo o *glitch* en el espacio se produce al utilizar los dispositivos espaciales de manera “indebida” o con otros propósitos que aquellos determinados por la narrativa productora de tecnología. Por ejemplo, la alteración de materiales, la disrupción de los espacios de paso, los cambios de luminosidad provocan que los cuerpos no puedan atravesar el espacio de la manera que se supone adecuada y obligan a un cambio en la posición, la velocidad, etc. El espacio se ve hackeado porque las infraestructuras espaciales son modificadas y producen fallos que afectan a los cuerpos alterando su modo de moverse en esta nueva configuración.





**III.  
ANÁLISIS DE  
OBRA: PRÁCTICAS  
TRANSGENERIZANTES EN  
LAS OBRAS SELECCIONADAS**



En el presente y último capítulo, se propone el análisis de cuatro de mis obras para revisar la hipótesis de la transgenerización del espacio propuesta en esta tesis doctoral: *Genderpoo* (2008), *Ver o No Ver* (2019), *A Hole in the Sky* (2019) y *Campamento Trans* (2023). Para tal fin, el capítulo se estructura en tres apartados. El primer apartado provee una contextualización de la relación entre mi recorrido artístico y el recorrido personal. Se exponen además los criterios de selección de la obra y una descripción formal y metodológica de cada una de ellas acompañada de documentación visual. El segundo apartado está dedicado a la metodología de práctica artística: el análisis de los procesos y métodos de trabajo me permite identificar tres características de la metodología empleada: el trans mess, , la generación rizomática y la trans-lucidez. Por último, en el tercer apartado se describe específicamente de qué manera estos trabajos implementan los cuatro gestos transgenerizantes expuestos en el Capítulo II: okupar, pasar, tocar y hackear.

## III.1. CONTEXTUALIZACIÓN Y SELECCIÓN DE OBRAS

En el primer subapartado se expone cronológicamente mi recorrido vital centrado en la intersección de la localización geográfica migratoria, el entorno sociopolítico ligado al activismo local y la práctica artística desarrollada en conjunción con los dos elementos anteriores. Esta contextualización permite situar los trabajos analizados en diálogo con el entorno político contemporáneo y local y establecer las relaciones de estas obras con otras dentro de mi producción artística. En el segundo subapartado se especifican los criterios de selección de estas obras y se procede a una descripción formal, material y metodológica de cada una.

### III.1.1. ANÁLISIS DEL RECORRIDO ARTÍSTICO-POLÍTICO

Este subapartado es un ejercicio de contextualización en el que, en orden cronológico, se expone un recorrido de tres etapas vitales en las que confluyen el descubrimiento de un nuevo territorio, de una nueva práctica artística y de un nuevo marco político. Puesto que mi práctica artística se nutre de experiencias personales, así como de aprendizajes adquiridos en entornos activistas, esta contextualización visibiliza el recorrido hasta la idea de práctica artística transgenerizante.:

- 1999-2008<sup>74</sup>: estudios en Francia (París, Toulouse) donde se producirá la introducción al pensamiento okupa y lesbiano y a la creación de fanzines.
- 2008-2019: residencia en Canadá (Montreal, Toronto) con la implicación en colectivos queer autogestionados y la producción de las primeras exposiciones artísticas.
- 2019-2023: residencia en España (Madrid). Introducción al activismo transgénero y generación de obras espaciales influidas por este marco

### ***Okupación, Lesbianismo y Fanzines (1999-2008, Francia)***

Entre 1999 hasta 2003, llevé a cabo estudios de Literatura Comparada en la Universidad París VIII. Con especialidad en Literatura Medieval, investigué la construcción de la identidad occidental a través de la producción de un imaginario visual habitado por monstruos y criaturas híbridas. Paralelamente, realicé una primera incursión en el activismo político, específicamente en el movimiento okupa y anarquista francés. Tras la expulsión policial de la casa okupa donde vivía, me mudé a la Barbare, un enorme espacio feminista y lesbiano autogestionado y habitado exclusivamente por personas identificadas como mujeres. Allí residí durante mi formación académica y asistí a los primeros

---

74 El recorrido pone énfasis en las fechas porque visibiliza rupturas, evoluciones y divergencias en los movimientos activistas que son las que provocan mis cambios personales y artísticos.

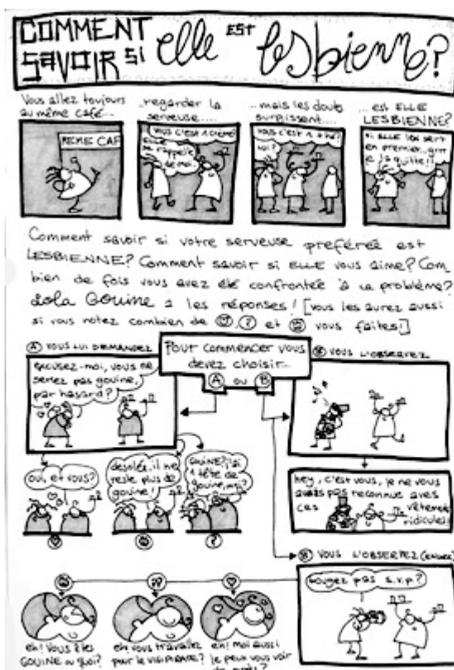


Figura 23. Coco Guzmán (2006), página de *Il Pleut de Gouines #1*

altercados ideológicos entre un feminismo trans-excluyente y el incipiente activismo queer<sup>75</sup>. La violencia de estos conflictos me llevó a abandonar la Barbare y trasladarme a Toulouse, ciudad con una importante tradición activista. A mi llegada me integré en La Gavine, espacio comunitario feminista, lesbiano y queer, donde se amontonaban sin demasiada organización, los archivos feministas y lesbianos de distintos grupos franceses. En La Gavine conocí

75 Además de este conflicto ideológico, cabe señalar otros dos que marcaron mi pensamiento político: 1. La abolición versus discriminación del trabajo sexual; 2. La prohibición versus defensa del uso del velo musulmán en las escuelas y espacios de la administración pública francesa.

a activistas queers con quienes organicé una ladyfest, festival feminista autogestionado, así como el primer festival de cine queer de Francia. Para conseguir algo de dinero, dibujé y autoedité mi primer fanzine, titulado *Il Pleut des Gouines* el cual tuvo una gran acogida en la comunidad lesbiana y queer, incluso 10 años más tarde en Canadá.

Dicho fanzine, compuesto principalmente de cómics autobiográficos, me sirvió de portfolio para aprobar el examen de acceso a la Escuela de Bellas Artes de Toulouse. En esta escuela aprendí las técnicas del grabado y de la serigrafía, así como los principios de la práctica artística en el espacio. Para mi Trabajo de Fin de Carrera realicé *Genderpoo* que es la primera obra de producción propia seleccionada en esta tesis doctoral, y cuyo recorrido expositivo incluye diversos países de Europa y América.

### ***Arte autogestionado queer y primeras exposiciones (2008-2019, Canadá)***

A mi llegada a Montreal (2008) me involucré en la red de espacios artísticos autogestionados, específicamente en centros de arte que se identifican con perspectivas feministas y antirracistas. Paralelamente, entré a formar parte del colectivo de personas queers y personas racializadas Ste. Emilie Skillshare, que gestionaba una casa en muy mal estado reconvertida en espacio de serigrafía, fotografía, costura, reunión y cocina para las comunidades disidentes de la ciudad. Este taller de serigrafía se convirtió en un

centro de activismo gráfico al que vendían a imprimir colectivos activistas de toda la ciudad.

Durante este periodo compartí casa con miembros del colectivo Panteras Rosas de Montreal y con artistas drag transgénero de Berlín. Con las Panteras Rosas realizamos una compilación de cortos por la discriminación del trabajo sexual y organizamos una gira por distintos eventos queer y feministas de Quebec. Más tarde, traduje algunos de mis comics y fanzines del francés e inglés al castellano, y organicé una gira por el estado español con el libro autopublicado *Llueven Queers* (2008). Este recorrido por Madrid, Barcelona, Santiago de Compostela, Vigo, Sevilla, Málaga y Murcia, fue fundamental para generar vínculos con colectivos, activistas e investigadores locales como Lucas Platero y Zuz Martin.

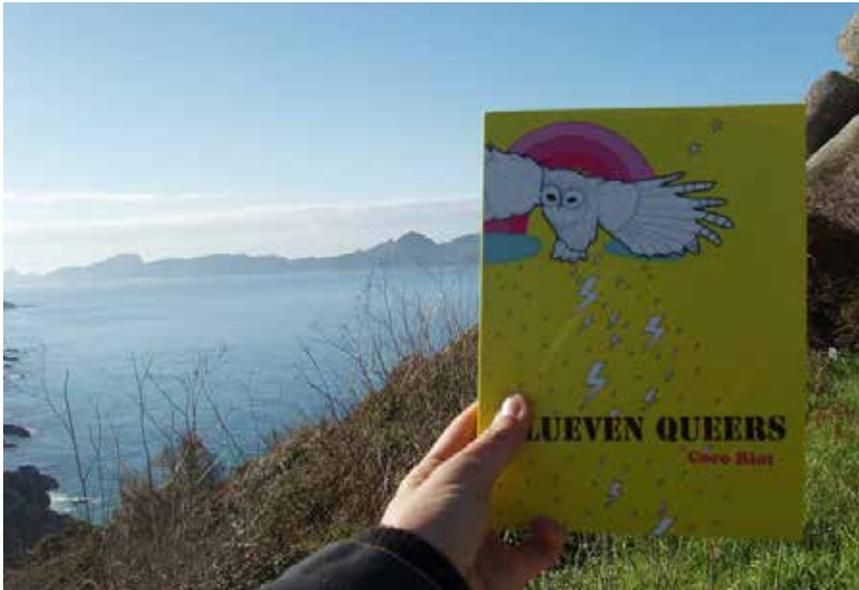


Figura 24. Coco Guzmán (2008), *Llueven Queers* en Vigo

A mi regreso, empecé a trabajar en el centro de arte autogestionado articule como responsable de comunicación y colaboraciones con otros centros y colectivos. Paralelamente, inicié mis primeras exposiciones de la obra *Genderpoo* y continué produciendo fanzines inspirados por la cultura underground de la ciudad<sup>76</sup>. En 2012 me trasladé a Toronto, donde trabajé en el estudio de diseño gráfico The Public enfocado a la colaboración con organizaciones y colectivos de justicia social como Mayworks y el Consejo de Inmigrantes y Refugiados de Canadá. Además me involucré en centros de arte que promueven la producción artística desde la diversidad cultural (Galería Sur, SAVAC, Compañía de teatro Aluna) y continué con mi práctica artística gracias al apoyo financiero de las siguientes instituciones públicas, Canada Council for the Arts y Ontario Council for the Arts.

De 2017 a 2019 realicé mi maestría en Arte, Diseño y Media en la Universidad de OCAD y expuse mi trabajo en algunos de los centros de arte más importantes del país como Art Gallery of Ontario, Textile Museum of Canada, A Space y MAI. Unos meses antes de marcharme de Canadá en 2019, llevé a cabo dos de las cuatro obras seleccionadas para demostrar la hipótesis de la presente tesis: *Ver o No Ver* (creada in situ para la Bienal de La Habana, Cuba) y *A Hole in the Sky* (creada in situ en Eastern Edge Gallery, en San Juan de Terranova, Canadá).

---

76 Las primeras exposiciones de mi trabajo fueron una gran sorpresa puesto que nunca he tenido la idea ni el objetivo de identificarme como artista visual ni de mostrar mi trabajo en esos espacios. Hasta ahora me considero una persona que hace dibujos y fanzines.

## ***Práctica transgénero y okupación del espacio (2019-2024, España)***

Tres meses antes del inicio de la pandemia y del confinamiento me instalé en Madrid donde comencé a trabajar formalmente en mi tesis doctoral, matriculada en la Universidad Politécnica de Valencia. Durante el confinamiento documenté en formato cómic lo que veo en la calle durante los paseos diarios con mi perrita, reconectando con una práctica del cómic desenfadado y liberador. Titulada “Estado de Alarma”, esta serie de 80 viñetas seleccionada por la comisaria Suset Sánchez para la muestra “Paréntesis” que entre 2022 y 2023 se expone en todos los Centros Culturales de España en América Latina.



Figura 25. Coco Guzmán (2022), montaje de mural en Bolonia con CHEAP

Una vez finalizado el confinamiento, mi proyecto de investigación material sobre el contagio y la espacialidad trans fue seleccionado dentro del marco de residencia en el Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid (2021). El fruto de esta residencia es la obra *Calzonxs sin Dueño*, que me permitió desarrollar y profundizar en las hipótesis de esta tesis.

Aunque los estudios transgénero siempre han formado parte de mi contexto de producción de obra y activismo, la pandemia y el confinamiento me permitieron un tiempo de análisis en el que identifiqué mi experiencia no binaria como transgénero. Paralelamente establecí una relación de colaboración y amistad con el colectivo transfeminista italiano CHEAP, para quienes produje un mural con temática trans\* en el centro histórico de la ciudad de Bolonia (2022). Unos meses más tarde realicé otro mural, *El Sueño de Frankenstein* (2022) en Intermediae Matadero. En 2023, de nuevo en colaboración con CHEAP y la compañía de teatro romana Blumotion creé el *Campamento Trans* para el festival Fuori! en Bolonia. Desde otoño de 2023 mi investigación artística está conformada por pequeños proyectos con énfasis en la investigación y producción de un imaginario trans\* y la producción de obra impresa, específicamente fanzines y carteles.

### III.1.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS OBRAS

Las obras de producción propia estudiadas en esta tesis doctoral han sido elegidas de un corpus que abarca una multitud de dibujos analógicos y digitales, fanzines, murales, instalaciones,

ilustraciones, grafittis, paste ups, de los que es imposible desvincularlos completamente: todas las prácticas artísticas están relacionadas y forman parte de un proceso continuo y poroso desde donde dialogan y se retroalimentan. La selección de cuatro obras de este corpus diverso se ha llevado a cabo por cuestiones de claridad y de metodología, al permitir un análisis en profundidad de los cuatro gestos transgenerizantes desarrollados en el capítulo anterior. En concreto, *Campamento Trans* fue generada ex-profeso para confrontar la hipótesis de esta tesis doctoral. Los criterios de selección han sido tres: formal, espacial y de contenido.

El criterio formal hace referencia a los materiales y técnicas empleados en las obras y que se ha limitado a la práctica del dibujo in situ. Por este motivo, y muy a mi pesar, se han descartado aquellos trabajos de animación<sup>77</sup>, obras digitales y producciones en realidad aumentada (AR)<sup>78</sup>.

El criterio espacial se refiere a obras que interactúen y que activen el espacio público. Dentro de este criterio, se han seleccionado trabajos que hayan sido expuestos en espacios abiertos al público y que hayan también provocado una reacción en el cuerpo

---

77 Además de trabajos de animación para pantalla o internet, también he realizado animaciones para proyectos instalativos. Por ejemplo, la obra *Hybrid By Design: On Minors, Movement, and the Gathering of Data* (2023) creada con la investigadora Nehal El-Hadi para el Centro de Teatro de Toronto .

78 Por ejemplo, la obra en AR *Memory Lane* (2022) producida para la exposición “Artificial Museum” como parte de una residencia de formación e investigación con los centros PixFilm (Toronto) y SystemKollektiv (Viena).

de lxs visitantes, estableciendo de esta manera un diálogo entre obra y cuerpo que no es sólo visual, sino encarnado. Del mismo modo que antes, se han descartado obras como carteles y murales que, aunque están situados en calles y plazas públicas sólo invitan a la interacción a través de la visualidad. Al respecto, es importante mencionar que las cuatro obras seleccionadas para su análisis tienen en común el invitar o incluso “empujar” al espectador a moverse a través o a interactuar con el trabajo para activarlo, modificando posturas, movimientos o gestos del cuerpo.

El criterio de contenido prioriza la investigación de nociones y experiencias desde una perspectiva explícitamente trans\*. En esta tesis doctoral se aboga por identificar las prácticas y teorías transgénero de las prácticas y teorías queers, aunque a veces se trate de demarcaciones fluidas y borrosas. Se propone que todo el grueso de mi investigación artística puede ser descrito como “queer”, debido a que se ha generado en un contexto, ya sea personal o colectivo, de politización queer, mientras que la introducción de la práctica y perspectiva específicamente trans\* es gradual y paralela al proceso de autoidentificación mencionado anteriormente y situado en la tercera etapa de mi trayectoria artística. Por ello, en las obras más recientes, esta perspectiva es explícitamente nombrada, mientras que en trabajos anteriores existe una amalgama indivisible entre lo queer y lo trans\*. Se considera que esta relación simbiótica es reflejo tanto de un proceso personal como de un marco de práctica activista que a menudo convoca las dos perspectivas sin diferenciación<sup>79</sup>.

---

79 Como se ha explicado, esta no diferenciación a menudo conlleva un borramiento de las identidades trans\* bajo el término paraguas “queer”.

El objeto de investigación de las cuatro obras que describiremos a continuación y analizaremos más tarde, está intencionalmente relacionado a la experiencia y al pensamiento transgénero.

### III.1.3. DESCRIPCIÓN DE OBRAS SELECCIONADAS

Las cuatro obras seleccionadas con el objeto de contribuir a demostrar la hipótesis de esta tesis doctoral cumplen los tres criterios mencionados: formal, espacial y de contenido. En todas ellas se experimenta con la materialidad y las técnicas del dibujo para provocar una transformación en el espacio a partir de la experiencia transgénero, es decir aquella que excede el sistema cisbinario. En estas cuatro piezas, además, prima el desbordamiento disciplinar al tratarse de experimentaciones gráficas que interactúan con el espacio instalativo y con lxs visitantes.

#### ***Genderpoo* (2008 - ... )**

*Genderpoo* es una instalación compuesta por 73 dibujos vectoriales impresos en blanco y negro sobre papel A4 que reutilizan y subvierten la estética tradicional de la señalética de los aseos públicos. La instalación siempre se realiza dentro del espacio de los baños públicos. El primer signo, la *Sirena Bigotuda*, fue diseñado por primera vez en 2008, durante mi residencia en Francia (1º etapa) tras sufrir una agresión transfóbica en unos aseos públicos. La *Sirena Bigotuda* es un autorretrato de mi identidad de género que combina mi bigote con el personaje marino de la sirena.

Tras este diseño, realizo otros que representan una diversidad de situaciones, identidades y comunidades: disidencias de género y sexuales, personas encarceladas, cuerpos racializados, situaciones de migración, seropositividad, aborto clandestino, trabajo del sexo, terapias de hormonación, etc. Algunos de estos dibujos o signos, señalan la transgresión social a través de figuras metafóricas como la *Bruja* o el *Vampiro*, y otros inciden en el potencial crítico de estas identidades y comunidades, como *Gitana Feminista*, *Pantera Negra* levantando el puño, u *Okupa Antifascista*.

*Genderpoo* es una acción e instalación donde la señalética va ocupando el espacio del interior del aseo público. La instalación se hace en equipo (con técnicos o estudiantes del centro) en diálogo con los elementos arquitectónicos y funcionales del aseo y el lugar en el que el aseo está ubicado. Los signos no tienen un orden predeterminado, sino que se instalan de acuerdo con unas pautas establecidas y que responden a:

1. Colocar primero la *Sirena Bigotuda* en la esquina superior izquierda.
2. Poner los signos en columnas y en líneas a partir de la *Sirena Bigotuda* sin dejar ni huecos ni dibujos aislados.
3. No repetir el mismo signo ni en la misma línea, ni en la misma columna, ni en la misma diagonal.
4. Equilibrar los símbolos coloreados en gris con los no coloreados.
5. Todas las superficies planas deben ser okupadas.
6. La okupación del espacio es infinita y debe producir la sensación de que puede ser continuada en cualquier momento.

Las impresiones se pegan de preferencia sobre las paredes con cola de empapelar, lo que aporta la sensación de una mayor integración en el espacio además de una textura más lisa. A veces, algunos espacios de exposiciones no pueden permitirse una instalación que requiere una gran labor de desmontaje debido a la cola. En esos casos, las impresiones son colocadas con celo de doble cara. Esta técnica no daña tanto las superficies pero el resultado es menos interesante puesto que no se consigue el efecto de fundición con el espacio. Aunque se trata de una instalación simple, requiere, como en toda mi obra, de un proceso largo y repetitivo. Es por ello que amenudo cuento con la ayuda de asistentes de la organización, con los que podemos fácilmente pasar un día o dos colocando los signos, según el tamaño del aseo. Estos momentos, aunque cansados, me permiten conocer personas de la comunidad local.

Aunque la instalación se hace preferentemente en el interior de los aseos públicos, ha habido ocasiones donde la obra se ha presentado en formato interactivo en una sala de exposición. Como obra interactiva, *Genderpoo* a menudo va acompañada de talleres. Estos talleres se han convertido paulatinamente es una actividad independiente a la obra, pero que continúa la exploración de la mismas cuestiones en torno a la normalización. Aunque se trate de temáticas complejas, la actividad del taller es accesible para públicos de distintas edades y conocimientos. Así por ejemplo, los últimos talleres realizados han sido llevados a cabo en CondeDuque (Madrid, 2022) con niñxs de entre 5 y 7 años, y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense (Madrid, 2022) con estudiantes universitarios.

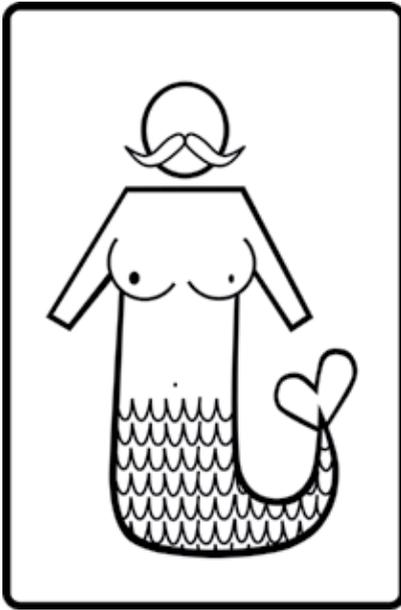


Figura 26. Coco Guzmán (2012),  
*Sirena Bigotuda* de la obra *Genderpoo*

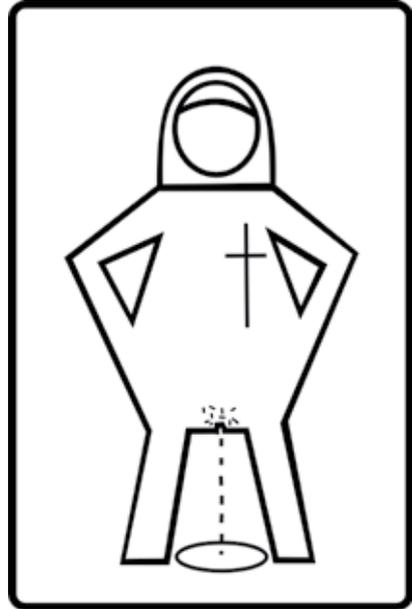


Figura 27. Coco Guzmán (2012),  
*Monja Meona* de la obra *Genderpoo*



Figura 28. Coco Guzmán (2014), *Genderpoo* en Artivistic Montreal

## ***Ver o No Ver* (2019)**

*Ver o No Ver* es una instalación inmersiva creada dentro del aseo de la galería Factoría Habana durante la 13a edición de la Bienal de La Habana (Cuba) en 2019. La obra forma parte de la exposición *Ad Infinitum* de la comisaria cubana Magda González-Mora. *Ver o No Ver* está compuesta de los signos señaléticos de *Genderpoo* y dibujos realizados a mano alzada en tinta negra y marker grueso negro.

El espacio es un aseo completo: incluye taza, lavabo, una bañera, un grifo para llenar cubos de limpieza y una gran ventana horizontal que mira hacia el hueco de la escalera y la cocina del espacio. Toda la galería (antiguamente una casa señorial en el centro histórico) fue renovada con antelación, menos el aseo, que pedí que se mantuviera sin arreglar para aprovechar las texturas, manchas, y desperfectos. Debido al tamaño del espacio, trabajé con un asistente, René Yañez, cuya implicación en esta obra es fundamental ya que permite abordar el trabajo con conocimiento de una perspectiva local y posibilita el intercambio de materiales y experiencias con artistas cubanos. La escasez y dificultad de acceso de materiales en Cuba hace que sea gracias a estos artistas que se adquieran los materiales necesarios para la producción de la obra<sup>80</sup>.

---

80 Se produce un intercambio de materiales: los artistas locales dan tinta y pinceles y yo les regalo los rotuladores. A partir de estos intercambios decido usar sólo materiales adquiridos in-situ. Se trata de una decisión tanto política como artística que me ha permitido además entablar relaciones con artistas y técnicos muy diversos en distintas partes del mundo.



Figura 29. Coco Guzmán (2019), *Ver o No Ver*



Figura 30. Coco Guzmán (2019), *Ver o No Ver*

En esta instalación todas las superficies del espacio y de los componentes del aseo están intervenidos a través del dibujo: suelo, techo, paredes, bañera, taza, lavabo, puerta, ventana. Por tanto, y esto es clave para el enfoque de esta tesis doctoral, es imposible ver la obra sin tocarla, gesto contrario a los protocolos habituales de los espacios de arte. Para usar el aseo, las personas deben primero pedir e informar a lxs otrxs espectadores de que abandonen el espacio y luego cerrar momentáneamente la exposición. Este gesto revela un dibujo en la parte de atrás de la puerta que da sentido a la trama narrativa que se desarrollaba en el espacio. La instalación fue creada para durar el tiempo de la exposición. Sin embargo, una vez finalizada esta, la galería y la comisaria quisieron mantenerla hasta el día de hoy.

### ***A Hole so Big it Became the Sky (2019)***

*A Hole so Big it Became the Sky* (Un agujero tan grande que se convirtió en cielo) es el título de la exposición de cierre del programa comisariado por el colectivo RetroFlex (Kai Bryan, Jason Wells, y Jason Penney) en torno a la memoria queer y trans\* en la región de Terranova y Labrador, en la costa nordeste de Canadá. La exposición cerraba un año de presentaciones de proyectos sobre la experiencia e identidades queer en el centro de artistas independientes Eastern Edge<sup>81</sup>.

---

81 En ese mismo espacio había expuesto en 2017 mi investigación artística sobre la memoria histórica en España titulada *Los Fantasma*s y había creado un mural sobre una de las paredes. A raíz de las conversaciones que mantuve entonces con el colectivo Retroflex en torno a la memoria y al borrado, surgió posteriormente la idea de invitarme para este proyecto.



Figura 31. Coco Guzmán (2019), *A Hole so Big it Became the Sky*



Figura 32. Coco Guzmán (2019), *A Hole so Big it Became the Sky*

*A Hole so Big it Became the Sky* combina los archivos sonoros de la artista e historiadora local Daze Jefferies y mi trabajo visual inmersivo que ocupa todo el espacio de la galería de Eastern Edge. Al no vivir en la isla, propuse una obra visual que sirva de huella de un trabajo de intercambio colectivo con la comunidad local. Estos intercambios se produjeron en cuatro talleres diseñados para la ocasión en torno a la representación de la comunidad en los medios, la generación colectiva de cartografías de la disidencia, el uso de objetos como reactivador de memoria y la narración oral como estrategia de diseminación. A partir de la información recogida, tras cada taller procedo a una traducción visual sobre los muros. Al día siguiente lxs participantes son testigos de la evolución de la obra y ven sus reflexiones traducidas sobre la pared.

Los documentos creados durante el proceso de trabajo por lxs participantes se montan a la entrada de la galería: es lo primero que encuentran lxs visitantxs a la obra puesto que es la materia prima de la misma. En la última sesión de talleres, lxs participantes escriben y dibujan sobre las paredes, creando un palimpsesto polifónico de voces y estilos. Para finalizar, realizamos un ritual de cierre de la obra antes de abrir las puertas al público. Durante todo el mes de exposición, lxs visitantes son invitadxs a continuar los dibujos y datos sobre las paredes, generando un proceso de registro temporal de memorias de la comunidad.

## ***Campamento Trans (2023)***

El *Campamento Trans* o *Trans Camp* toma la plaza de San Francisco en el casco histórico de Bolonia durante cinco días e invita a explorar la porosidad material transgénero a partir de la noción de contagio. En el marco de un gran proyecto municipal de implicación juvenil en el espacio público titulado *Fuori! (2023)*<sup>82</sup>, el colectivo de arte transfemenista CHEAP<sup>83</sup> me invita a imaginar una obra que okupe el espacio público desde la subjetividad transgénero. Esta pieza se diseña y crea en el marco de esta tesis con el objetivo de profundizar en las hipótesis de la misma.

La obra está formada por tres elementos: la caravana, la biblioteca y los talleres. La caravana es el centro del campamento alrededor del cual se sitúa la biblioteca y en torno a ella los espacios donde se generan los talleres, las charlas y los momentos de encuentro. El exterior de la caravana se manipula muy poco, sólo unas líneas de colores brillantes amarillo, naranja y rosa cruzan la cubierta desgastada. El interior es un espacio completamente

---

82 Al principio *Campamento Trans* iba a ser una colaboración con la compañía romana Blumotion y su directora escénica Giorgina Pi, pero por razones de infraestructura, la compañía teatral terminó haciendo otro trabajo también ligado a las experiencias trans.

83 En 2022 en el marco del festival de posters CHEAP Festival había realizado un gran mural de 13m en la técnica de paste-up sobre la posibilidad de una mitología transgénero. Utilizando extractos e imágenes sacados de textos escritos por autores trans\* internacionales, había creado una narrativa visual transgénero que retomaba estructuras formales del arte clásico griego y romano, pero con su reapropiación transgénero.

transformado: los asientos, techo y algunas paredes se tapizan con telas peludas, de colores brillantes o neón; la cocina y los estantes se cubren con espuma de poliuretano posteriormente pintada con spray magenta, rojo, naranja, rosa fluorescente y pintura luminiscente; el suelo se pinta de negro y toda la sala de baño de rosa magenta; pequeños objetos como peines, pinta uñas, botellas, libros, maquillaje, se pegan sobre las paredes, o emergen entre los borbotones de poliuretano; el armario, unos guantes de plástico rosa con uñas dibujadas cuelgan de una percha.



Figura 33. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans*

Una tela de lentejuelas enormes cuelga de la puerta y separa el exterior del interior. Por la noche, en el interior de la caravana se encienden luces azules con las que reacciona la pintura magenta, azul y luminiscente, transformando así la percepción del espacio.

La biblioteca está formada de 13 paneles a doble cara colocados sobre estructuras de madera y distribuidos aleatoriamente por el jardín alrededor de la caravana. En uno de los lados aparecen extractos de textos escritos por personas y colectivos trans\* como Porpora Marcasciano, Marlene Wayar, Leslie Feinberg, Paul B. Preciado, Kae Tempest, Susy Shock y el Movimiento Identità Trans. Estos textos son elegidos en colaboración con la directora artística de CHEAP, colectivo transfemenista de arte público. El otro lado muestra una serie de ilustraciones mías creadas para la ocasión. En ellas se ven ilustraciones coloridas de órganos y partes del cuerpo aislados: pulmones, hígado, pelvis, fémur, mandíbula, etc. La disposición de estos órganos por el jardín reenvía a la idea de un cuerpo desarticulado, pero también de un cuerpo en construcción en el espacio público. Además, esta corporalidad se expresa aquí desde lo carnal, las venas, los músculos, los huesos, los tendones reforzando esta noción de carnalidad que como se ha expresado en numerosas ocasiones en esta tesis, es central para la generación de una xenoepisteme trans. Se trata también de un guiño crítico y lúdico a la ilustración anatómica que inicia la visión moderna del cuerpo humano como un objeto de estudio científico y objetivo<sup>84</sup>.

---

84 Sin ahondar en este tema, pues excede el análisis de esta tesis, el dibujo anatómico ha sido utilizado como herramienta de conocimiento y clasificación del cuerpo humano, posibilitando en algunos casos la generación de discursos anatómicos hegemónicos (Vázquez & Cleminson, 2011).



Figura 34. Coco Guzmán (2023), interior de caravana en *Campamento Trans*



Figura 35. Coco Guzmán (2023), taller de serigrafía en *Campamento Trans*

El último elemento y el más alejado a la caravana son los talleres y eventos. Construimos sillones y espacios de encuentro para las distintas actividades (charlas, picnics, conciertos de música electrónica con DJs trans\* locales) que colocamos sobre la hierba del jardín. Organizamos talleres abiertos a todos los públicos de pegatinas, chapas y serigrafía. Para la serigrafía, insolamos el logo del campamento que había diseñado para las comunicaciones y utilizamos tintas rosa y amarillo neón. Cada participante aporta su camiseta, papel o trozo de tela y las imprime utilizando las pantallas ya preparadas. Cada día pasamos horas serigrafiando la imagen del campamento trans sobre objetos que la gente lleva consigo. Esta práctica de la serigrafía permite diseminar el logo y los conocimientos del campamento trans\* como pequeñas semillas a través de toda la ciudad.

El acto de compartir conocimiento se trata de un elemento muy importante en mi práctica artística. Ya sea través de talleres públicos, demostraciones en directo o visitas de estudio, mi trabajo visibiliza los procesos de producción y comparte las técnicas o estrategias con lxs visitanxs. Lejos de temer una posible degradación o copia de la obra, considero que este ejercicio de hacer visible y accesible los métodos artísticos como un refuerzo de una práctica que ante todo pretende posibilitar otras formas de conocimiento y de ser. Considero por tanto que dar la oportunidad al público de participar y de crear sus propias obras desafía una actitud hegemónica y elitista tanto de ciertos medios artísticos como de ciertas corrientes ideológicas. El objetivo de estos talleres es ante todo, contagiar las ansias de cambiar, a través de la acción, la sociedad en la que vivimos.

## III.2. ELEMENTOS, PRÁCTICAS Y PROCESOS DE GENERACIÓN ARTÍSTICA

En este apartado se abordan los elementos y características de la metodología de investigación y generación utilizados en el proceso de conceptualización, investigación y producción de mi trabajo artístico en general y que también se dan en las cuatro obras seleccionadas.

Para ello, el primer apartado comienza planteando el uso del término “generación” en vez de “creación” para dar cuenta de la vinculación con elementos preexistentes y el proceso rizomático de la investigación. Este proceso de generación personal está fundado en los siguientes cuatro elementos: resorte, tono, memoria muscular y diálogo constante.

Como se profundiza en el siguiente apartado, entre las características de esta metodología de práctica artística destaca el *trans\* mess* (caos trans\*). La autora Heather Love (2016) defiende el caos queer, *queer mess*, como síntoma de la práctica del deseo: aquello que determina la acción a tomar, las fuentes que leer o el material con el que experimentar está motivado por el deseo. La práctica de este deseo genera vínculos entre nodos, conceptos o referencias que aparentemente no están relacionados lo que provoca una apariencia caótica que interrumpe, tuerce y pone de manifiesto una crítica hacia el sistema lineal de la episteme disciplinaria normativa. Desde esta perspectiva, una metodología que incluya el caos queer es también un posicionamiento a favor de la *low theory*

(Halberstam, 2011): modos de saber y estar que no se corresponden con la noción de éxito, productividad y progreso impuestos por la sociedad. Partiendo de esta noción de queer mess, se introduce el término trans\* mess para visibilizar una práctica del caos que incluya la materialidad y la carnalidad expuesta. Esta generación caótica, carnal y palimpséstica se define en relación con el monstruo de Frankenstein y su derecho a la ira trans\* (Stryker, 2006).

Utilizando los principios del rizoma establecidos por Deleuze y Guattari (2008) se describen como procesos rizomáticos las maneras en la que ese *trans\* mess* se expande, produce vínculos entre nodos semióticos, a través de la práctica material y espacial. Del análisis de este proceso rizomático se resuelve que las obras no tienen fin per se, ni tampoco un origen establecido identificable, sino que se generan a partir de elementos ya existentes o en conversación con otras producciones propias o de otras personas. De esta manera se visualiza la investigación artística como un proceso que atraviesa cada una de las piezas individuales que deben así ser entendidas como nodos dentro de un extenso corpus de experimentaciones.

Por último, se propone la noción de trans-lucidez en relación con la materialidad de la obra y la corporalidad trans\*. La translucidez es la capacidad de un objeto para dejar pasar la luz sin permitir que la imagen a través se vea nítida. Así, en el marco de la presente investigación doctoral, se defiende que los cuerpos y las experiencias trans\* son translúcidas. La trans-lucidez consiste en hacer visible, de manera consciente, lo borroso, lo confuso, lo borrado, en vez de evitar mostrarlo o esconderlo, de exponer la inaccesibilidad sin por ello hacer el objeto accesible. Este juego de

luces y sombras, de ver o no ver, es consciente y coherente con el contexto de la vida y de la obra: la translucidez es una estrategia de supervivencia, de alianza y de resistencia frente a la amenaza de la hipervisibilidad (Foucault, 2002).

### III.2.1. PROCESOS Y ELEMENTOS DE GENERACIÓN

Como se indicó al inicio del capítulo, en el proceso de generación de mi obra a través de una metodología de práctica artística se pueden identificar cuatro elementos de vinculación con agentes externos e internos: resorte, tono, memoria muscular y diálogo constante. Es del diálogo, la interacción y la tensión con estos elementos que emergen nuevas posibilidades epistémicas y materiales. El análisis de la generación de una obra es por tanto intertextual, al tener en consideración esos vínculos y el contexto de investigación.

El resorte es el elemento que activa la curiosidad investigativa: una imagen, una frase, una situación, un texto, una palabra o un espacio que activan un deseo de experimentación y de práctica artística. Por ejemplo, *Sirena Bigotuda* es un dibujo vectorial generado a partir de una experiencia personal de transfobia. Al continuar la experimentación visual desde la experiencia de *Sirena Bigotuda*, se generan otros signos que en su conjunto van a formar parte de la obra *Genderpoo*. En *A Hole so Big it Became the Sky*, la obra es generada como traducción y/o deriva a partir de las aportaciones de lxs participantes locales a los talleres.

El tono es la cualidad de la tensión que la obra genera. Esta tensión puede ser relajada, extrema, cambiante y permite evocar estados de ánimo, sensaciones, y experiencias a través de la experimentación con estrategias materiales y formales. De esta manera el tono permite invocar sensaciones de nostalgia, utopía, rabia, deseo, etc. En la metodología de práctica artística que empleo, la elección del tono es anterior al proceso de experimentación e investigación material. Por ello, la investigación se ve afectada por la elección consciente de un tono. Este tono se define y se mantiene coherente a lo largo de la experimentación gracias a la elaboración de una lista de reproducción musical<sup>85</sup>.

Las piezas analizadas en el presente capítulo han recurrido al uso de muy pocos bocetos, y cuando se han hecho dibujos preparatorios ha sido por necesidades logísticas externas para permisos y presupuestos de producción. Estos bocetos no tienen por objetivo definir de antemano aquello que va a ser producido, sino incorporar una memoria corporal de los movimientos, los gestos y las emociones. Esta memoria corporal permite adaptar y traducir una imagen al espacio al mismo tiempo que abre la posibilidad a la improvisación y a la interacción con elementos arquitectónicos, visuales o funcionales del espacio. El trabajo de memoria corporal es especialmente importante en obras in situ, obras en movimiento y tridimensionales, así como aquellas que okupan grandes espacios imposibles de representar sobre papel.

---

85 Yo me encargo de seleccionar y organizar las canciones de todas las listas de reproducción. En concreto esta lista contiene música de Genderlexx, Villano Antillano, Ana Macho, Kiltreo Oskuro, Luanda, etc.

El hecho de que las obras no partan de bocetos procura una gran libertad de improvisación y respuesta a nuevos resortes. De esta manera el proceso de generación de la obra se convierte en un diálogo continuo y caótico con hechos, imágenes y eventos constantemente actualizados, de ahí, como se expondrá posteriormente, su naturaleza rizomática. Esto, por otra parte, no facilita la finalización de un proyecto: las obras son terminadas por razones de tiempo o de materiales, pero no porque la investigación haya llegado a su fin. Esta investigación de práctica artística al ser rizomática, caótica y responder a resortes continuos no tiene como final una obra terminada, sino que puede ser continuada más allá del producto resultante en un primer momento. Esto, a su vez, permite que las cuatro obras analizadas en el presente capítulo puedan ser llevadas a cabo de forma reiterada, con distintas formalizaciones y en distintos contextos, sin que ninguna de las versiones esté más o menos terminada que la anterior ni sea la versión definitiva. La memoria corporal y el diálogo con los espacios específicos posibilitan esta reiteración en las que las obras son las mismas, pero formalmente diferentes.

### III.2.2. RIZOMAS Y SIRENAS

Tal y como mencionamos en diferentes ocasiones, el rizoma es un modelo epistemológico en el que los distintos elementos no están situados según un orden jerárquico, sino que siguen un sistema relacional horizontal. En este apartado se propone que mi investigación de práctica artística sigue este modelo rizomático y se presenta el análisis de la sirena como uno de los nexos vinculantes

entre las cuatro obras seleccionadas. En la introducción a su obra *Mil Mesetas* (2008), Gilles Deleuze y Félix Guattari utilizan este término para describir su proceso de escritura a dos y los vínculos que establecen entre los distintos apartados del libro. Para estos dos filósofos el rizoma desafía el sistema de producción de conocimiento normativo occidental definido por una construcción vertical y jerárquica. El rizoma, como describen ambos filósofos, se distingue del árbol, imagen metafórica del modelo epistemológico científico y moderno, en el que las distintas líneas de producción de saberes surgen a partir de ramificaciones a su vez crecidas de un tronco principal. En el modelo rizomático, los distintos nudos epistemológicos están situados a un mismo nivel de interrelación.

Para Deleuze y Guattari el rizoma es síntoma de heterogeneidad y horizontalidad. Un rizoma está constituido por tubérculos diferentes, pero de igual valor jerárquico, lo que permite que pueda conectarse a cualquier otro dentro del sistema. Algunos tubérculos son “eslabones semióticos” que crecen raíces y ramas que producen a su vez nuevos tubérculos. El rizoma es un sistema en red y orgánico en el que cualquier nodo puede convertirse en generador de nuevos elementos constituyentes de la obra.

En un sistema rizomático, los nodos no son considerados únicamente como unidades vinculadas sino como dimensiones que se expanden en líneas quebradas (no determinadas). De esta manera, el foco de atención se reposiciona desde los tubérculos o nodos hasta las conexiones o desconexiones que se producen en el crecimiento constante del rizoma. Una de las características más interesantes del rizoma es su potencial de expansión: por su estructura, el

rizoma siempre crece exponencialmente involucrando y okupando los espacios adyacentes. Se trata pues de un sistema de generación infinita y no contenida dentro de unos parámetros cuantitativos. En esta expansión se enfatizan la ruptura como potencial de crecimiento discontinuo, entendiendo como ruptura todos aquellos gestos que suponen una interrupción a vínculos previamente decididos o impuestos: torcer, quebrar, repetir, variar, prolongar, reducir, etc. La ruptura permite una desterritorialización, es decir una expansión más allá del territorio asumido y delimitado y por tanto, posibilita el acceso a nuevas áreas de experiencia y conocimiento inexploradas. Las cuatro obras de producción propia analizadas en esta tesis siguen este modelo de generación rizomática. También se considera que cada una de estas obras es un nodo de un gran rizoma que incluye todas mis investigaciones artísticas.

Se propone a continuación fijar la atención sobre un elemento vinculante en mi obra: la presencia de la sirena bajo diferentes formas y materialidades. La sirena es un personaje mitológico comúnmente asociado a las identidades transfemeninas, entre otras razones, por su capacidad para cambiar de forma física (Avrami, 2023; Hurley, 2014; Spencer, 2013). Dentro de la comunidad, hay numerosos ejemplos de la utilización de este ser mitológico: Lía “la novia sirena”, activista mexicana y fundadora de la red Juventudes Trans México, la obra de teatro “Autopsia de una sirena” del escritor costarricense Andy Gamboa, “La Sirena Real” *influencer* venezolana, el cuento infantil “Julian es una sirena” de Jessica Love (2018) o la asociación *Mermaids* (Sirenas) de apoyo a juventudes trans en Reino Unido.



Figura 36. Coco Guzmán (2019), sirena en *Ver o No Ver*

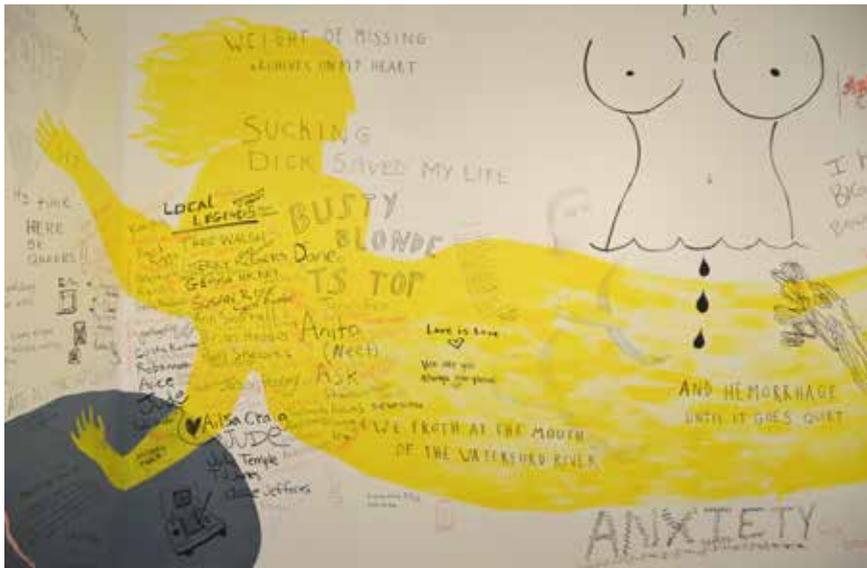


Figura 37. Coco Guzmán (2019), sirena en *A Hole so Big it Became the Sky*



Figura 38. Coco Guzmán (2022), sirena en *Mitología Trans*



Figura 39. Coco Guzmán (2022), sirena en *Sirena de Ciudad*

Cabe recordar que en el Capítulo II se abordó la relación que distintos autores describen entre las identidades transy el océano. Daze Jefferies se refiere a la corporalidad transgénero como “*fishy*”, y propone la utilización del término trans-oceánico para expresar la variabilidad y la magnitud del potencial transformativo trans\* más allá del discurso terrenal cisheteronormativo (2020, 2022). Stacey Alaimo define la trans-corporalidad como porosidad vinculante a otros cuerpos, otros seres y otras materialidades, y analiza esta permeabilidad extrema desde el análisis orgánico del océano (Alaimo, 2012). La hipótesis de Alaimo sirve a Christina Sharpe para desarrollar su análisis sobre la persistencia de “la carne”, en el sentido afropesimista que también le da el autor Riley C. Snorton (2017, 2018), y proclamar el océano como espacio de memoria disidente (Sharpe, 2016). Eva Hayward por su parte, propone dejar de lado la mirada cisbinaria gracias al análisis de especies marinas como la estrella de mar, con la que compara el potencial de resiliencia y regeneración trans\* (2008).

En las sirenas que habitan las cuatro piezas analizadas a lo largo de este capítulo, hay un poco de todas estas características: se trata de un ser que vive en un mundo fuera de las normas terrenales caracterizado por su fluidez líquida, que permite pensar la humanidad desde una perspectiva porosa e híbrida. Además de estas cualidades, la sirena es también un ser cuyo atractivo representa un peligro para la masculinidad cisheterosexual: el canto de las sirenas lleva a los marineros a lanzarse al océano y ahogarse<sup>86</sup>.

---

86 Desde esta perspectiva, la sirena, como describe Daze Jefferies se asocia al mundo de las trabajadoras sexuales trans (2020).

La forma y la materialidad de estas sirenas varía: un dibujo vectorial en *Genderpoo*, un dibujo en tinta in-situ en la bañera de *Ver o No Ver*, una silueta amarilla en *A Hole so Big it Became the Sky*, y la tela de lentejuelas gigantes en el *Campamento Trans\**. El uso esta figura también corresponde a motivos diversos: en *Genderpoo* la sirena funciona como un autorretrato, mientras que en *A Hole s Big it Became the Sky* la sirena amarilla hace referencia al estudio realizado Daze Jefferies sobre la comunidad de trabajadoras sexuales trans en Terranova. La sirena de *Ver o No Ver* está vinculada a representaciones de sirenas varadas y sirenas transmasculinas que aparecen en otros trabajos artísticos como el cómic *Sirena de Ciudad* (2022), el mural *Trans Mythologies* (2022). En el conjunto de mi práctica artística, la sirena es un símbolo simultáneamente autorreferencial y comunitario que invoca una mirada xenoepistémica, fluida, mágica y amenazante.

### III.2.3. TRANS\* MESS

En su artículo homónimo, Heather Love califica de *queer messes* aquellas metodologías de las que se sirven lxs investigadorxs queers para analizar fenómenos sociales relativos a las experiencias queers (Love, 2016). Para Love, la característica principal de estas metodologías es su aspecto aparentemente caótico y desordenado puesto que no parecen seguir líneas legibles y coherentes de investigación. Esta apariencia desastrosa se debe a que, de acuerdo con Love, estas investigaciones responden a una multiplicidad de conocimientos, sensaciones y conexiones que no se corresponden únicamente con cierto nivel o campo de conocimiento, sino

que se ejercen desde la experiencia personal y sociopolítica dxl investigadrx. Un elemento importante que anima este caos es el ejercicio del deseo que no se ve estigmatizado ni silenciado por una estrategia académica: la inclusión de aquello de lo que se desea hablar, de aquel campo de conocimiento que nos apasiona, forma parte fundamental de una disciplina en la que lxs investigadorxs forman parte del segmento de la población estudiada. El término “mess” puede así leerse como caos, o como desastre, remitiendo al hecho de que esta metodología indisciplinada no se ajusta a o desafía a los cánones académicos y heteronormativos.

Un ejemplo de esta metodología desastrosa es el trabajo de Jack Halberstam, que él mismo define como *low theory*, “la teoría baja” (Halberstam, 2011). Halberstam vincula la teoría queer y la teoría transgénero con un análisis muy profundo de obras de dibujos animados, canciones punk, películas, ilustraciones, etc. (2011; 2014). Al interconectar aquellas prácticas culturales que se consideran normativamente en distintos estratos de valor, Halberstam desafía los modos binarios de producción de conocimiento establecidos por el discurso cisheteronormativo del éxito y del fracaso, de aquello que es valioso y de aquello que es desvalorizado bajo el término cultura popular. Halberstam utiliza la noción de *low theory* del pensador Stuart Hall (1990) para enfatizar la potencialidad creativa del fracaso en una sociedad hiperdirigida por el éxito normativo. Al introducir ejemplos y análisis de fuentes tan aparentemente distantes como las animaciones de Pixar, los éxitos musicales de Tribe 8 y el análisis de lo abyecto de Kristeva, la escritura de Halberstam parece saltar de una disciplina a otra, y sobre todo entre distintos niveles de valorización en la escala de capital

cultural. Esta propuesta aparentemente caótica se corresponde con una metodología de investigación que desafía las nociones de coherencia y disciplina tal y como han sido establecidas desde un sistema cisheteronormativo y clasista.

Coincidiendo en mis gustos e influencias con varios de los campos que estudia Halberstam, distintos elementos aparentemente inconexos entran en conversación durante el desarrollo de la investigación artística y la generación de obra. Se trata de un diálogo polifónico, polimaterial e indisciplinado que efectivamente es bastante “desastroso” en el sentido del *queer mess* de Heather Love: referencias a canciones u obras de otrxs autores, imágenes del contexto urbano que me rodea, dibujos anatómicos, ilustraciones vectoriales, spray de tiza, interacciones materiales con aquello ya presente en el espacio. Este movimiento sin rumbo de una disciplina a otra, de una temática a otra también se manifiesta en la experimentación con materiales y en la incorporación de objetos o imágenes aparentemente externos a la pieza.

Partiendo de esta noción de *queer mess*, se plantea la imagen del monstruo de Frankenstein como metáfora del *trans\* mess*: la investigación está movida tanto por el deseo, como por la rabia e incide en la generación de nuevas materialidades palimpsésticas incongruentes como estrategia de crítica material contra la sociedad cisheteronormativa. Como Susan Stryker expone en su artículo “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage” (2006), el monstruo creado por el doctor es una metáfora narrativa de la metodología

corporal transgénero: aquella por la que se corta y se pega, se desmiembra, se transforma y se crean nuevos cuerpos con nuevos significados. La rabia por el hecho de ser carne desmembrada y cosida, deshumanizada a los ojos de una sociedad violenta, empuja al monstruo a asesinar a toda la familia del doctor Víctor Frankenstein hasta que encuentra a este en el glaciar del Mont Blanc donde le lee una larga carta que abarca casi la mitad del libro de Mary Shelley. La rabia del monstruo no es contra un cuerpo “equivocado”, sino contra las condiciones de violencia y discriminación (Stryker, 2006). De esta experiencia, el monstruo extrae su rabia y su legítimo derecho de venganza. Pese a que el monstruo ha hecho todo lo posible para integrarse e involucrarse en la sociedad normativa, su cuerpo demuestra la posibilidad de una existencia más allá de la norma de unidad corpórea (multiplicidad de carnes y miembros en un mismo cuerpo), unidad ontológica (un ser vivo compuesto de seres muertos) y unidad existencial (con una variedad de experiencias vitales contemporáneas y paralelas). Stryker identifica la monstruosidad de Frankenstein con la materialidad expandida y expansiva del cuerpo transgénero, percibido como un caos, un desastre y un peligro que cuestiona las rígidas normas unitarias y esencialistas de la sociedad normativa:

Oídme, criaturas compañeras. Yo que he habitado en una forma que no se correspondía con mi deseo, yo cuya carne se ha convertido en un ensamblaje de partes anatómicas incongruentes, yo que he conseguido la apariencia de un cuerpo natural a través de un proceso antinatural. Os ofrezco esta advertencia: la Naturaleza con la que me castigáis es una mentira. No confiéis en ella para protegeros de lo que represento, es una fabricación que encubre lo infundado de los privilegios que buscáis mantener para vosotros a mi costa. Sois tan contruidos como yo; nos parió el mismo

Útero anárquico. Os pido que investiguéis vuestra naturaleza como yo he debido enfrentar la mía. Os desafío a arriesgaros al asco y a florecer como lo he hecho yo. Prestad atención a mis palabras y quizás podréis descubrir las costuras y suturas en vosotros. (2006, p. 247).

La característica del *queer mess* se refiere a la vinculación de referencias aparentemente inconexas y pertenecientes a campos y disciplinas distantes. Estas vinculaciones sorprendentes producen ese efecto de caos o desastre queer que desafía la lógica jerárquica de saberes y producción epistémica. El *trans\* mess* introduce además la materialidad y carnalidad a este caos<sup>87</sup>: no se trata sólo de un marco referencial caótico, sino que la posición, la corporalidad, la materialidad es disonante, incongruente y palimpséstica. Es decir, que no se trata de una fijación por capas autónomas e impermeables, sino que estas materialidades interactúan y se contagian creando nuevas posibilidades de lectura y experiencia.

En el caso de mi práctica artística, el caos se produce tanto a través de referencias cruzadas a imágenes, símbolos, términos de otras obras, canciones, literatura y noticias de actualidad, como a una experimentación con distintas técnicas que provoca un contraste de materias. Expongo como ejemplo el mural *El Sueño de Frankenstein* creado en 2022 para Intermediae en Matadero Madrid y justamente inspirado en el texto de Susan Stryker ya mencionado.

---

87 En el Capítulo I de esta tesis se profundiza sobre esta característica material y carnal de la experiencia trans\*: la carne es el objeto y propósito de la lucha colectiva y también aquello a lo que la persona trans\* es reducida dentro de un proceso de deshumanización.



Figura 40. Coco Guzmán (2022), palimpsesto de trampantojo, pintura de e1000 y *El Sueño de Frankenstein*



Figura 41. Coco Guzmán (2022), detalle *El Sueño de Frankenstein*

Este mural de 13m de largo por 5m de alto está realizado sobre una obra abstracta policromática del artista urbano e1000 que a su vez está hecha sobre un trampantojo monocromático que representa la vista del antiguo matadero antes de convertirse en espacio de arte contemporáneo. Este trampantojo es visible en las esquinas de la obra de e1000 y yo decido crear una obra que proponga una lectura palimpséstica y frankestiniana del lugar. Palimpséstica porque juega sobre la potencialidad de las múltiples lecturas entre las distintas capas de imágenes sobre la superficie, y frankestiniana porque corta, pega y cose fragmentos tanto de esas obras precedentes como de otras imágenes en técnicas diferentes para crear la ilusión de una corporalidad en construcción. Se imbrican así grandes formas que asemejan a brazos y piernas hechas con spray negro, grandes fotografías de mis manos impresas en mosaico en múltiples A4 que son transferidas a la pared con pintura acrílica (y mucho trabajo), tres bocas que sirven de ojos, dibujos de huesos trazados en marker blanco, cerillas y hogueras que arden con llamas de markers de tiza.

Algunos pasajes sugieren referencias cruzadas con otras obras mías o textos que las inspiran. Así por ejemplo se leen las preguntas “¿Somos creíbles? ¿Somos increíbles?” que retomo del libro “La Monstruositrans” de Filo Sottile. Otro texto, escrito al revés como en un espejo, señala al tacón larguísimo que lleva el personaje en uno de sus pies, y afirma, “Esta arma destruye fascistas”. Se trata de una referencia directa al ataque acontecido en la discoteca Club Q de Colorado Spring, donde una drag queen redujo al asesino golpeándolo con el tacón de su zapato. La figura enorme del mural parece estar despertándose mientras sujeta unas

cerillas encendidas en la mano, en el fondo arden coches y viviendas unifamiliares. Este monstruo no es Frankenstein, puesto que el monstruo es el sueño materializado del doctor Frankenstein. En este mural, el sueño del que el monstruo se despierta es el creado por el doctor, símbolo, también en la novela de Mary Shelley, de un ansia de “progreso” que no duda en sacrificar a ciertos individuos.

El despertar del monstruo escenifica así una toma de conciencia de las condiciones de violencia que de la sociedad en la que ha sido creado. Se representa así la furia a punto de estallar, el monstruo que se despierta y quema aquello que lo rodea. Estas llamas están realizadas con rotuladores de tiza y dibujadas a la altura de lxs espectadores, por lo que al tocar o rozar la pared la tiza lxs mancha. Se pretende de esta manera contagiar materialmente u continuar la expansión de la obra, y la rabia, a través de esa mancha de tiza sobre el cuerpo de lxs visitantes. Otro ejemplo de esta experimentación material desordenada que produce efectos no premeditados se da en la obra *Calzonxs sin Dueño* creada durante mi Residencia Artística en Matadero Madrid en 2021. La pieza consiste en 13 esculturas o dibujos tridimensionales de calzones hechos en una mezcla de papel higiénico con cola, agua y distintos materiales algunos recuperados de mis actividades diarias: restos de café con leche y azúcar, sal, bolsas de té, imperdibles, púas, mascarillas, testogel, etc. De esta manera cada calzón construido en papel con consistencias y texturas diferentes que, al ser observados al contraluz, sirven de registro caótico de las experimentaciones y de las actividades del cotidiano.

Como se expone en *Calzonxs sin Dueño* y en *El Sueño de Frankenstein* estos experimentos materiales, en los que se mezclan técnicas, productos, imágenes y referencias, sirve para subrayar la construcción de mundos generados desde el contagio, la mezcla y la no linealidad. Desde esta perspectiva, el trans\* mes es un ejercicio de materialización caótica de las nociones ya expuestas en el Capítulo II sobre la transgenerización como desbordamiento y transferencia en el espacio.

#### III.2.4. PALIMPSESTO

El palimpsesto, como la investigadora mexicana Siobhan Guerrero, expone es una característica de las corporalidades y de las subjetividades transgénero. que se construyen a través de capas imbricadas y entrecruzadas que permiten entrever tanto la posición presente como el recorrido desde el pasado al presente y hacia el futuro (L. Muñoz, 2019). Este elemento del palimpsesto es fundamental en mi práctica artística, que se construye a partir de una idea que funciona de resorte a la que voy añadiendo capas de símbolos, imágenes, referencias y materialidades.

Como ya se ha explicado, *El Sueño de Frankenstein* y *Calzonxs sin Dueño* retoman el potencial del palimpsesto material y textual para generar nuevos significados. Esta práctica también es utilizada en las cuatro obras analizadas en profundidad en esta tesis doctoral: *Ver o No Ver* es una pieza que utiliza la superposición de elementos de la obra *Genderpoo* con dibujos creados sobre la superficie, ya rica en texturas y colores, del aseo. *Genderpoo* también cubre esa



Figura 42. Coco Guzmán (2021), papel para *Calzonxs sin Dueño*

superficie con nuevos símbolos, que, como ya se ha mencionado, se generan a partir de una misma plantilla a la que se le van añadiendo y modificando elementos. *Campamento Trans* con la multiplicidad de componentes inscritos sobre distintas superficies, en espacios diferentes, también posibilita esa lectura palimpsestica.

Me detengo en el caso específico de *A Hole so Big it Became the Sky* puesto que la generación de esta obra como palimpsesto está directamente influida por una obra comisariada por la propia Siobhan Guerrero. Me interesa trazar estos vínculos con producciones artísticas transgénero que son externas a mi propia obra para subrayar un contexto de generación estética y epistémica común, más que uno individual.

La creación de *A Hole so Big* en San Juan de Labrador ocurre apenas un mes después de mi participación en el festival de performance Hemisférico 2019 en Ciudad de México. Se trata de un festival internacional de performance y memoria política de América organizado bianualmente por el Instituto Hemisférico establecido en la Universidad de Nueva York<sup>88</sup>. Este evento se celebra cada dos años en una ciudad distinta de cualquier país del continente americano. En 2019, este festival tuvo lugar en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de la capital mexicana, con una importante participación de artistas e investigadores queer y trans. Previamente a mi viaje a Ciudad de México establecí contacto con distintos colectivos y artistas transgénero de la ciudad como Jauría Trans y Lía la Novia Sirena a quienes finalmente conocí en el Centro Cultural Border en el marco de una exposición sobre la historiografía travesti/transexual/transgénero de la ciudad. Es en

---

88 El Instituto Hemisférico forma parte del Centro de Estudios Críticos de Performance donde trabaja Diana Taylor, y previo a su fallecimiento, José Esteban Muñoz. Se trata de dos investigadores que han tenido una importantísima repercusión en mi práctica, como se ha expuesto a lo largo de esta tesis.

el marco de esta exposición donde conocí la obra *Palimpsesto* (2019) de Thom Cervantes comisariada por Siobhan Guerrero: pintado a mano sobre el muro de una sala independiente y pequeña, un enorme mapa de CDMX identificaba los lugares y eventos significativos para las personas trans de la ciudad. La ciudad aparecía rodeada de símbolos mitológicos mexicas, así como, en la parte inferior, una fila de calaveras sonrientes y dos serpientes. Los edificios dibujados sobre un fondo rosa pastel permitían la localización de algunos espacios como centros de salud, asociaciones, así como de momentos significativos para la historia de la comunidad trans mexicana, desde bodas entre personas trans a manifestaciones contra los constantes transfeminicidios. El espacio de la ciudad estaba poblado de criaturas algunas con forma humana, otras con cabezas de animales o formas geométricas, cuerpos híbridos, muchas plantas e incluso platillos volantes. Este mural extremadamente detallado estaba condenado a desaparecer pocas semanas después con el final de la exposición puesto que estaba hecho directamente sobre el muro que iba a ser pintado.

Esta obra es significativa para mi propia práctica puesto que exhibía materialmente dos de las preguntas recurrentes en mi propia práctica. Por un lado, cómo narrar aquellas historias liminales que perviven, aunque sea espectralmente en los espacios que habitamos. Por otro, cómo la acción de re-pintar sobre una obra o hacerla desaparecer no contribuye al borrado de la historia, sino que es una práctica de memoria propia de las comunidades marginalizadas (Huyssen, 2003; J. E. Muñoz, 2009; Taylor, 2003, 2006). Dicho de otro modo, ¿cómo podemos registrar y transmitir nuestras historias cuando estas no se basan en archivos materiales,

sino en sensaciones, gestos, tonos de voz, encuentros furtivos, etc? y ¿cuándo una parte importante de nuestra construcción como personas disidentes consiste precisamente en la acción consciente de olvidar, olvidar las reglas que nos son impuestas para poder generar nuevas formas de vida? (Crawford, 2020; Halberstam, 2011). Estas son de hecho las preguntas a las que responde mi investigación de fin de máster en práctica artística.

La obra *A Hole so Big it Became the Sky* se genera trans la presentación de mi TFM, después de una reflexión sobre *Palimpsesto* y una conversación con el representante de Jauría Trans, Nathan Ambriz, sobre la elección de producir una pieza efímera sobre la memoria trans\* mexicana. *A Hole so Big It became the Sky* también se construye como un archivo efímero y precario de la memoria trans de la Isla de Terranova y Labrador, un territorio aisladísimo<sup>89</sup> de la costa este canadiense, aunque en el caso de esta pieza, se lleve a cabo a través de un proceso de memoria y post-memoria comunitario. Generada a partir de la traducción de las producciones de lxs participants a los talleres, cada color identifica la categoría y modalidad de estas producciones: las cartografías en rosa, el trabajo de memoria a partir de objetos en amarillo, las inscripciones de historias orales en negro, la documentación de archivo en gris

---

89 La sensación de aislamiento máximo, con muy escasas conexiones al resto del país, refuerza la necesidad de autogestión y la producción de una cultura activista diferente que emerge de valores y prácticas culturales propias a estos territorios. Se trata por ejemplo de una comunidad muy pequeña que mezcla tradiciones de los colonos británicos con prácticas y modos de conocimiento nativoamericanos, incluyendo las identidades biespirituales o two-spirit, y la música como forma de transmisión oral de la memoria común.

azul. Conforme los ejercicios avanzan, el espacio se va poblando de elementos en estos cuatro colores (los únicos que había en la tienda de pintura de la ciudad) que se van superponiendo, respondiendo, borrando los unos a los otros. La instalación se convierte en un gran mapa caótico donde los elementos comienzan a interactuar con cada adición, especialmente cuando lxs participantes y visitantes inscriben nuevos vínculos, memorias o interactúan con el espacio. No se trata pues de un ejercicio por capas independientes, sino que la obra se construye rizomática y caóticamente a través de acciones de añadir, responder, tachar, señalar, subrayar, creando de esta manera una pieza imposible de leer linealmente y cuya lectura es simultáneamente horizontal y en profundidad, puesto que emerge de la interacción de los distintos niveles y de los distintos elementos entre sí. Esto ciertamente provoca una lectura compleja y no centralizada ni que se desplace entre lo macro y lo micro sin una dirección establecida. En esta interacción y lectura las distintas estrategias de trans-lucidez también juegan un papel importante.

### III.2.5. TRANS-LUCIDEZ

Como mencionaba anteriormente, un material translúcido es aquel que deja pasar la luz, pero no deja pasar la imagen nítida de un objeto que se encuentra al otro lado. En el contexto de esta tesis propongo el uso del término trans-lucidez para nombrar simultáneamente: 1. la veladura como estrategia visual y epistémica; 2. la lucidez que emana de la experiencia trans\* y que permite ver nítidamente aquello que se mantiene borroso para las personas cis.

Haizea Bercenilla García expone en su descripción de las estrategias de contraimagen y translucidez que la translucidez es “un compendio de múltiples estratagemas, contextuales y situadas, difíciles de clasificar” cuya característica principal es que no enfrenta el discurso normativo desde la oposición directa, sino indirecta (2020, p. 27). A partir de esta definición y jugando con el prefijo trans-, se propone la utilización del término trans-lucidez como conjunto de decisiones materiales y visuales que permiten gestionar la visibilidad trans\* desde una perspectiva crítica y posicional. La gestión trans-lúcida posicional implica distintos niveles de acceso según el contexto de exposición y de difusión: dependiendo del lugar, del momento, y de las experiencias o conocimientos de lxs visitantes, el acceso a la obra es mayor o menor. Esta táctica no es única a la experiencia transgénero. Los espacios no-mixtos, las producciones culturales de comunidades indígenas, los colectivos racializados, entre otros, mantienen unos códigos físicos, verbales o materiales que son sólo comprensibles para las personas internas al grupo. Se trata de una estrategia de supervivencia política que protege a la comunidad de la hipervisibilidad y del extractivismo epistémico<sup>90</sup> y a lxs individu@s de la violencia física y mental hegemónica.

La translucidez implica un punto intermedio entre transparencia y opacidad. Conlleva la presencia de una superficie visible sobre la que puede darse el reflejo; al mismo tiempo, supone un nivel

---

90 La investigadora indígena Leanne Betamosake Simpson acuña el término “extractivismo epistémico” para describir la manera en la que los poderes occidentales colonizadores extraen el conocimiento de los pueblos indígenas para asimilarlos, desradicalizarlos y despolitizarlos. (Grosfoguel, 2019)

de opacidad suficiente para dificultar que se traspase la superficie con la mirada, e impide una visión absoluta. Por ello, resulta un término adecuado para referirnos a las prácticas artísticas de aquellos individuos o colectivos que resultan vulnerables frente a una visibilidad total, y que optan por buscar una visibilidad opacada, una forma de estar presentes sin necesidad de ser transparentes. (Barcenilla García, 2020, p. 27)

La trans-lucidez es un conjunto de prácticas estratégicas que se manifiestan en relación con lo visible y que participan conceptual y formalmente de la transgenerización del espacio social. De esta manera, la práctica trans-lúcida es simultáneamente un desafío a la mirada cisheteronormativa y una apertura a la mirada trans\*. Se propone el término “mirada trans\*” con dos significados distintos, aunque coherentes entre sí.

Por un lado, la mirada trans\* es “aquella que es capaz de ver a través del presente a un futuro en otro sitio” (Halberstam, 2005, p. 77). La mirada trans\* disloca y expande estas categorías espacio-temporales del aquí/ahora, allí/entonces tanto del presente hacia el futuro como del presente hacia el pasado, revolviendo y cuestionando la unidad ontológica del individuo y por extensión, de todo aquello que nos rodea: “Yo soy una vida en dos cuerpos, un cuerpo con dos vidas” (Keegan, 2016, p. 34). El crítico transmasculino Cael M. Keegan señala la complejidad de la relación entre “los mecanismos de la mirada y el mirar” y la experiencia transgénero, puesto que la violencia estructural transfóbica se fundamenta en la jerarquía de la mirada del otro sobre el cuerpo trans\*: es el experto o el otro que mira la genitalidad visible de la persona quien decide su identidad de género por encima de las emociones y la voz de la propia persona

trans\*. En este sentido, la mirada trans\* aprehende la multiplicidad y la inestabilidad de categorías que hegemónicamente se consideran indivisibles y estables.

Por otro lado, artistas como Laurence Philomène (EE. UU), escritoras como Camila García Sosa (Argentina) y activistas como Kenya Cuevas (México) y Alexandra R. DeRuiz (México) describen la mirada trans\* como el gesto de reconocimiento primero, incluso anterior a su propia autoidentificación como personas trans\* que produce un sentimiento de co-pertenencia. En la descripción de su exposición fotográfica titulada justamente “Trans gaze”, Philomène escribe “[la mirada trans es] la intimidad única y la comodidad que ocurre cuando somos testigxs cada unx del otrx como personas trans”. (Philomène, 2020)

En el proceso estratégico, material y espacial de la trans-lucidez está imbricados ambos significados. La trans-lucidez permite simultáneamente esconder, mostrar y ver a través de un mismo objeto en un mecanismo que centraliza y reconoce a lx espectadorx trans\*. Utilizando los análisis de Cael M. Keegan y Lucas Crawford sobre el potencial revolucionario de transgenerización estética (Crawford, 2010, 2020; Keegan, 2016), se expone que la mirada trans\* es un mecanismo de reconocimiento y transformación radical que se desarrolla, entre otros, a través del ejercicio material de la trans-lucidez.

En su texto-manifiesto “Ten queer thesis on abstraction” (2019), el historiadxr estadounidense David J. Getsy hace un

llamamiento al potencial político y xenoepistémico de la abstracción queer<sup>91</sup> incidiendo en la importancia de producir saberes ilegibles para los discursos normativos. La abstracción, establece Getsy, “tiene un atractivo queer, para algunxs, puesto que es una propuesta de resistencia a la experiencia diaria de vigilancia y escrutinio” (66).

La infiltración, el camuflaje, y la opacidad deben ser adoptadas. Se trata de un tema de supervivencia, de prosperidad y de resistencia el tener a nuestra disposición estas tácticas de disimilitud, de máscara, de camuflaje, de cambio de códigos. La experiencia de que nos digan que estamos fuera de la norma produce una reacción a parecer, a ser reconocidx, a ser visible. En consecuencia, las prácticas queer de “parecerse a” son endémicas y sofisticadas. Por estas razones la abstracción funciona como un lenguaje interesante para expresar algunas ideas queer. La abstracción, como un modo de poiesis, conjura simultáneamente nuevas visualizaciones y rechaza los impulsos del espectador de reconocer y categorizar (Getsy, 2019, pp. 66-67).

Getsy promueve el ejercicio de “la infiltración, el camuflaje, la opacidad [...] la disimilitud, la duplicidad, [...] el cambio de códigos” como rechazo a las políticas normativas del escrutinio, el registro y la categorización. Para Getsy, la abstracción queer excede lo no-figurativo para situarse como una práctica estética que se enfrenta al poder de la lógica cishetero hegemónica y es por tanto radicalmente anti-normativa. Un aspecto importante de la

---

91 El propio Getsy escribe que la abstracción queer no es equivalente a la abstracción trans\*. Aun así, se considera que sus propuestas sobre el potencial crítico de la abstracción son útiles para posicionar una des-estética trans\* en torno a la práctica material y epistémica de la trans-lucidez.

trans-lucidez es que tensa la interrelación entre lo transparente y lo opaco, creando un continuum entre ambos polos opuestos y permitiendo la fluidez entre el uno y el otro. De esta manera, algo que aparenta ser totalmente opaco cobra de repente sentido, o algo que parece legible se complejiza de tal manera que deja de serlo. Esta relación entre lo opaco y lo transparente se tensa gracias a diversas estrategias.

La primera estrategia consiste en introducir una estética transgenerizante<sup>92</sup> (Crawford, 2010; Keegan, 2016) por la que, en un gesto de reconocimiento, un objeto no-trans asume propiedades que lo hacen reconocible como trans\* (*clockable*) para lx espectadorx trans\*. La segunda es una estrategia de interferencia y desbordamiento que utilizan artistas trans como Craig Calderwood en dibujos sobrecargados de texturas y patrones que dificultan hasta imposibilitarla la legibilidad de las figuras (Archer, 2017; Meronek, 2018). Una tercera estrategia es la producción de distintos niveles de veladuras. Este procedimiento permite, generar diferentes grados de trans-lucidez, y enfatizar el gesto de ocultar. Se trata de una estrategia que utilizo en múltiples obras como *A Hole so Bit it Became the Sky* (2019), *Órganos* (2021), *Calzonxs sin Dueño* (2022), *In Situ* (2023) y en *Campamento Trans\**(2023),

---

92 La estética transgenerizante hace referencia al reconocimiento de elementos de la experiencia trans\* en objetos o situaciones que no son identificadas como propiamente transgénero. Para Cael M. Keegan y Lucas Crawford es el resultado de rechazar el mundo como un objeto estable y disciplinario y aceptar la multiplicidad y fluidez de todo lo que nos rodea. Dicho de otro modo, el mundo es transgénero, pero nos obligan a verlo desde una limitada mirada cisheterohomonormativa (Crawford, 2010; Keegan, 2016).

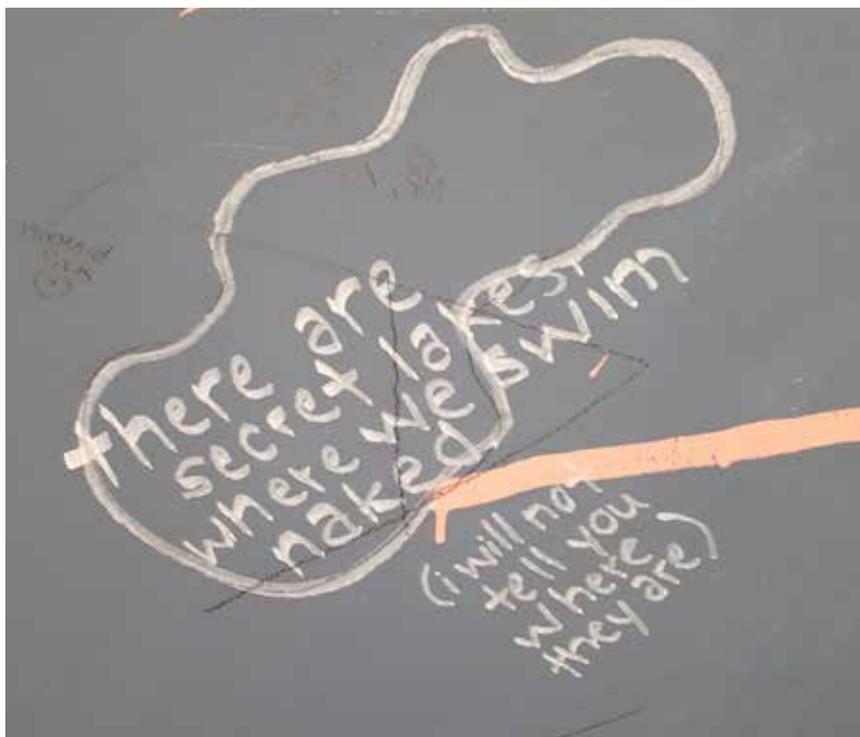


Figura 43. Coco Guzmán (2019) detalle de *A Hole so Big it Became the Sky*

Mi interés por la trans-lucidez emerge durante la generación de la obra *A Hole so Big it Became the Sky* al conversar sobre las consecuencias de compartir información de la comunidad queer y trans\* en un espacio abierto al público. Se exponen los peligros de visibilizar espacios de encuentro, servicios, así como datos de personas o colectivos importantes para la comunidad.

Colectivamente se decide que la información no debe ser difundida pero el gesto de ocultamiento debe ser expresamente mostrado como una decisión consciente y política. A partir de esta

decisión, se exploran distintas técnicas de veladura. La primera es el encubrimiento o tachado, la segunda la referencia explícita a aquello que no se comparte.

La acción de tachar hace el acto de ocultar visible, e incluso por su peso gráfico, hipervisible. Esta hipervisibilidad provoca frustración en lx espectadxr quien intenta leer o acceder a la información encubierta. Los sistemas de escrutinio disciplinarios no son funcionales frente al encubrimiento o al tachado completo. Se plantea que esa frustración es deseable y necesaria para cuestionar las estructuras de hipervisibilidad y de hiperlegibilidad cisheteronormativas. La segunda táctica tensa aún más la relación entre opacidad y transparencia al explicitar intencionalmente el deseo de ocultar información a lx espectadxr. En *A Hole so Big it Became the Sky* el mapa de la ciudad de San Juan de Terranova está pintado en rosa sobre uno de los muros. Siguiendo una de las líneas-carreteras que salen de la ciudad se ubica una forma orgánica. En su interior se puede leer “Existen lagos secretos a los que vamos a nadar desnudxs” y debajo en pequeño “(no te diré dónde están)”.

Las reflexiones y descubrimientos que emergen de estas experimentaciones materiales sobre la veladura, la trans-lucidez y la importancia de los secretos me llevan a desarrollar una serie de experimentaciones materiales en torno a estas estrategias. Título a esta serie de trabajos *Órganos* y se trata de cinco dibujos de 150cm x 100cm en grafito, carboncillo y gesso sobre papel. La producción de estas obras sigue una serie de reglas marcadas previamente y que me permiten experimentar con distintas técnicas de trans-lucidez. Todas ellas comienzan como un mapa mental y caótico con



Figura 44. Coco Guzmán (2020), *Órganos*

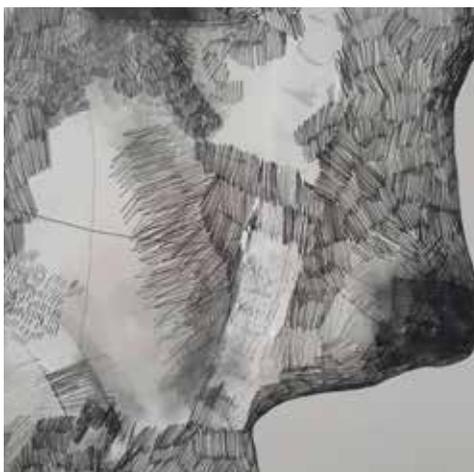


Figura 45. Coco Guzmán (2020), detalle de *Órganos*

secretos o cosas que nunca compartiría públicamente, experiencias íntimas, etc. Una vez terminado el mapa, voy cubriendo las palabras y dibujos con gesso, pero de manera desigual: el gesso, al ser un material translúcido no cubre por completo la información, sino que requiere de múltiples capas para ocultarlo completamente. Esto me permite un proceso de veladura consciente, en el que dejo aparecer ciertos elementos, algunos los hago visibles pero difíciles de leer, mientras que otros son totalmente cubiertos. Una vez terminada esta etapa, experimento con distintas durezas de grafito y carboncillo, distintas direcciones y gestos de trazo para ir cubriendo aún más ese mapa. La interacción entre el grafito, el carboncillo y gesso provoca una multitud de texturas e intensidades de color diferentes. Así por ejemplo el carboncillo con el gesso provoca un efecto al que denomino “pluma”, el grafito duro (4H, 6H, 8H) es casi invisible sobre el papel y aún más sobre el gesso, y el grafito blando (4B, 6B, 8B) deja trazos gruesos y con tonos muy oscuros. La forma de estos mapas, que genero siguiendo el contorno de los mapas, recuerda a vísceras y órganos corporales.

Como se ha descrito, *Órganos* es una obra que permite continuar una experimentación material que surge casualmente en el proceso de *A Hole So Big it Became the Sky*. Esta relación entre trabajos, que emergen a partir de un momento de descubrimiento que Carolyn Ellis, Tony. E. Adams y Arthur P. Bochner denominan “epifanías” (2015, p. 253). Es a partir de la exploración de estas epifanías que comienzo nuevas experimentaciones. Así, las obras más recientes retoman y profundizan en experimentaciones materiales que han provocado resultados inesperados e interesantes. Otro ejemplo de cómo opera este sistema rizomático fundado en

epifanías son los experimentos con distintas luces que hacen visibles o modifican distintos elementos de la obra, creando así múltiples capas o incluso múltiples trabajos en uno según un sistema de escenografía luminosa. La trans-lucidez se produce aquí por un juego de luminiscencia entre la luz natural del día, la luz artificial del espacio público y otras fuentes luminosas particularmente luces negras y azules.

Este efecto surge al principio como un accidente durante la creación de *Calzonxs sin Dueño*, cuando observo cómo algunas zonas del papel brillan bajo la luz negra debido a los materiales y elementos utilizados su producción. Aunque he intentado determinar qué es lo que causa esa luminiscencia y replicarla, no he conseguido identificar y reproducir exactamente la intensidad y los colores de esos papeles. Es por ello por lo que, siguiendo con esta investigación, durante la producción de *El Sueño de Frankenstein*, opto por utilizar rotuladores de tiza fluorescente que brillan bajo luz azul. Además de esta característica, me interesa la peculiaridad de la transferencia de la tiza, el hecho de que ésta mancha al tocarla.

Con *Campamento Trans\** se producen dos experiencias espaciales distintas, una diurna y otra nocturna. Dentro de la caravana se colocan focos azules que se encienden únicamente de noche, mientras que durante el día sólo la luz natural ilumina el interior. Durante las horas de sol el interior de la caravana presenta tonos cálidos, rosas y magenta acentuados por las texturas suaves y peludas de las telas. La luz azul nocturna hace visibles una multitud de colores verdes, amarillos, rosas, así como dibujos realizados con pintura plástica fluorescente, rotuladores de tiza y también sprays



Figura 46. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans*



Figura 47. Coco Guzmán (2023), *In Situ*

luminiscentes. De esta manera durante la noche el espacio presenta un aspecto completamente diferente, reivindicando el tiempo de la oscuridad para generar nuevas espacialidades.. Unas semanas más tarde, en la obra *In Situ* creada para el festival La Mar de Músicas de Cartagena (2023), continúa esta misma experimentación creando grandes formas en poliuretano pintadas en colores fluorescentes en el interior de un edificio derruido de la ciudad. Por la noche, estas rocas multicolores se transforman en objetos que parecen venir desde otras realidades desconocidas.

### III.3. TRANSGENERIZAR EL ESPACIO

En este apartado se exponen los cuatro gestos transgenerizantes enumerados en el Capítulo II (okupar, pasar, tocar y hackear) en relación con las cuatro obras seleccionadas lo que permite evaluar la hipótesis de esta tesis doctoral sobre la potencialidad de la práctica artística para transgenerizar el espacio.

El primer gesto, “okupar”, se vincula con la apropiación del espacio a través de un procedimiento de expansión. Esta expansión corresponde a la estructura rizomática en continuo crecimiento a través de relaciones vinculantes y rupturas. El segundo gesto, pasar, está planteado desde la transformación material y desde el llamamiento a la indisciplina y la inestabilidad. El tercer gesto, tocar, se relaciona con la importancia de la textura, de la arruga, de la sensación de la piel y la carnalidad propia a la experiencia trans\*. El cuarto y último gesto, hackear, expone estrategias de

descolocación, quebramiento y todo aquello que funcione como incursión pirata en un sistema cisheterotecnológico.

### III.3.1. OKUPAR

En el Capítulo II dedicado al Espacio, se describe el gesto de okupar como “la apropiación o la habitación de un espacio de manera no legítima o consensuada por sus propietarios”. Puesto que ningún espacio está pensado, diseñado y construido para las corporalidades transgénero (Fellman, 2021; Stryker, 2008), se postula que todo espacio habitado o atravesado por estas corporalidades lo hace desde una posición ilegítima y por tanto siendo activamente okupado. El investigador Christopher Reed expone que todo espacio es “inminentemente queer” (1996) ya que todo espacio ha sido atravesado o será atravesado por corporalidades disidentes. Esta declaración se fundamenta en una comprensión del espacio como lugar habitado y atravesado (Lefebvre, 2013), y como repertorio de esos atravesamientos (Crawford, 2010). Trasladando esta noción al tema de esta tesis doctoral, el espacio inminentemente trans\* es aquel okupado, a menudo de manera temporal, por las corporalidades trans\*. Este espacio, al ser atravesado por estas corporalidades, se convierte en un dispositivo del repertorio disidente donde habitan elementos, gestos, trazos efímeros de la comunidad. Se utiliza el término efímero con las connotaciones aportadas por José Esteban Muñoz: efímero no es tanto una característica de temporalidad restringida, como una cualidad de permanencia y transformación trans-lúcida frente a las estructuras hipervisuales y solidificantes de la cisheteronormatividad (2009). Para Muñoz, lo efímero no es

aquello que desaparece rápidamente, sino aquello que se queda a pesar de todo.

A continuación, se realiza un análisis de ciertas características de *Ver o No Ver* y *Campamento Trans* y la manera en la que estas obras okupan el espacio. En ambos casos se trata de piezas diseñadas y realizadas para esos espacios concretos, y por ello tienen en cuenta la morfología, los materiales, la señalética, los elementos arquitectónicos, las problemáticas derivadas del uso y la interacción con los cuerpos que los atraviesan. La okupación y transgenerización, no se realiza a pesar de, o sin relación con esas corporalidades que ya habitan el espacio. Al contrario, son esas corporalidades las que activan el dispositivo transgenerizante, es decir las que al modificarse su relación con el espacio generan nuevas potencialidades epistémicas.

Como se ha mencionado anteriormente, la obra *Ver o No Ver* se genera in situ en los únicos baños de una galería de arte. Se trata de un espacio interior abierto al público y cuya función es la de mostrar trabajos artísticos. En este contexto espacial, el aseo, no es un espacio expositivo y funciona en un régimen público-privado (Walikainen Rouleau, 2012). En *Ver o No Ver*, el suelo, la taza y el lavabo están cubiertos por dibujos en tinta negra. Esto provoca que lxs visitantes se vean obligadxs a tomar la decisión de ajustar o no su cuerpo a la obra y a los protocolos tradicionales de las exposiciones de arte: para entrar en el espacio la persona debe pisar el dibujo de ropa tirada por el suelo; para orinar, la persona debe hacerlo sobre el dibujo en la taza; para lavarse las manos, la persona abre el grifo y contribuye al emborronamiento del dibujo.



Figura 48. Coco Guzmán (2019), *Ver o No Ver*

La única manera de conocer la obra, o de hacer sus necesidades, es obviar los protocolos sociales de “no tocar la obra” y exponerse a interactuar táctilmente con la instalación. Esta decisión obliga al espectador a tomar una decisión respecto a la manera en la que se adentra en el espacio de la obra-aseo: por un lado, la persona se mueve en el espacio para observar la obra (despacio, mirando a su alrededor, yendo de una pared a otra, etc),

por otro lado, es un aseo, y esos movimientos son incongruentes con la gestión de la espacialidad y el uso que se le da al aseo en el cotidiano (trayectoria bien definida y funcional).

Si desea usar el aseo como tal, la primera acción es expresar públicamente esta necesidad para que lxs demás espectadorxs (conocidos o no de la persona) se marchen y poder cerrar la puerta (lo que implica cerrar temporalmente la exposición). Esta expresión pública de una necesidad corporal considerada abyecta es en sí un desafío a las normas sociales de buen comportamiento que rigen la sociedad cisheteronormativa. Además, el uso del aseo implica un contacto físico, corporal y material con el dibujo de la instalación: la orina con la taza, los glúteos con la tinta, las manos con el grifo, el agua con el dibujo. Este contacto modifica al dibujo, emborrándolo, manchándolo, debilitando el trazo. El uso de la obra-aseo como aseo fragiliza su condición de obra y refuerza su funcionalidad y materialidad de aseo, mientras que la interacción con el espacio como instalación artística hace más compleja su utilización como aseo. Se considera ésta una lectura y utilización palimpséstica del espacio, puesto que su funcionalidad original ha sido borrada, aunque no completamente, para proponer un nuevo uso que guarda las huellas y rastros de la funcionalidad original.

La elección del aseo como espacio desde el que generar la obra contribuye a cuestionar las prácticas discursivas espaciales de la biopolítica normativa. Se propone el desbordamiento de la práctica artística a espacios diseñados para las prácticas corporales abyectas y obscenas, o sea aquellas que deben ser escondidas de

la vista por incluir fluidos y acciones corporales ocultadas por el régimen bienpensante hegemónico (Cavanagh, 2010; Sanders & Stryker, 2016; Shabbar, 2016). Este gesto provoca una tensión entre aquello que se genera para ser visible (el trabajo artístico visual) y el espacio que okupa (el aseo donde ocurre lo obsceno), produciendo un desplazamiento de la escena y de la mirada: transforma el espacio de lo obsceno (aquello que está fuera de la escena) en el espacio donde mirar y ver. Este desplazamiento es conflictivo y efímero, ambas cualidades inciden en el carácter transgenerizador de la obra y están relacionadas con la funcionalidad público-privada del aseo.

Como se ha expuesto, la okupación del aseo produce una disyuntiva en la manera en la que lxs espectadorxs habitan y atraviesan el espacio. Puesto que los cuerpos responden y reafirman con sus movimientos y gestualidades los usos y los protocolos de usos de los espacios, lxs espectadorxs se plantean cuál es la manera “correcta” de actuar en este espacio. La complejidad de este cuestionamiento consiste, no tanto en identificar el espacio como un aseo o como una sala de exposición, sino en afirmar la posibilidad de que sea ambas cosas a la vez, y de que, además, su funcionalidad es variable y reactiva con lxs cuerpos que lo atraviesan .

En el caso del *Campamento Trans* el espacio que se okupa es una plaza pública en el casco histórico de la ciudad de Bolonia. Se podría aquí analizar la manera en la que la caravana genera cuestionamientos similares, aunque no tan extremos, como el aseo de Ver o No Ver puesto que se trata de un componente que por sus características físicas y materiales produce en lxs visitantes una ruptura conceptual y práctica en el binomio interior-exterior. En

relación con el gesto de okupar, expongo una de las estrategias de transgenerización que no pudo llevarse a cabo por entrar en conflicto con los cuerpos que atraviesan el espacio okupado. Considero que es necesario revisar tanto aquellas estrategias que son exitosas como aquella que, como en este caso, plantean, problemas éticos que me llevan a reflexionar a las limitaciones de ciertas piezas.

Expongo a continuación el dispositivo de la máquina de burbujas de testosterona y las razones que me llevaron a interrumpir su funcionamiento. Lejos de considerar que esta interrupción constituye un fracaso del gesto de okupación y por tanto de la transgenerización del espacio, planteo que este proceso requiere de una adaptación dinámica que refuerce la interacción voluntaria con las corporalidades presentes. Colocada en el techo de la caravana, la máquina produce burbujas de agua con jabón y testosterona que inevitablemente son llevadas por el viento a través de todo el espacio. La utilización de una máquina de juguete colorida que produce burbujas de jabón reenvía a un juego infantil al aire libre: recordando la des-infantilización y la des-humanización a la que son sometidas las infancias y juventudes trans\*, la incorporación de un juguete en la instalación del campo es un gesto político que reivindica el placer del juego como momento-espacio generador de posibilidades ilimitadas. Este juguete permite la okupación del espacio y los cuerpos presentes a través del contacto con burbujas de jabón que contienen una cantidad mínima de testosterona en gel.

Como ya se ha desarrollado en el Capítulo II en relación con la temática de la porosidad y contagio, durante el tratamiento hormonal en procesos de transición de género se alerta sobre

el peligro de transferencia hormonal hacia otras personas y animales. Esta advertencia es especialmente insidiosa en el caso de la testosterona en gel y el riesgo que supone para personas embarazadas, menores y mascotas. Sin minimizar el peligro ciertamente existente, la máquina de burbujas propone un juego que mezcla este miedo al contagio trans\* y la fascinación de algunas personas queer cisgénero sobre los tratamientos hormonales de testosterona. La cantidad de testosterona en el agua con jabón es mínima y puntual y no puede provocar los efectos inmediatos que algunos adultos cis dicen obtener tras una sola aplicación de testosterona . Se trata de una estrategia que busca proporcionar un sentimiento de euforia en personas trans (usen o no hormonas) a través de esta imagen lúdica y bella de las burbujas flotando libres por el parque y también provocar un momento de tensión, de cuestionamiento y ciertamente de placebo en aquellas personas que no son trans. Como he explicado, la cantidad de testosterona es mínima, pero aún así, es real por lo que varios carteles distribuidos por la plaza advierten de la composición de las burbujas.

Sin embargo, al instalar la caravana y hacer una prueba con la máquina de burbujas (sin testosterona aún), fue evidente que la presencia y la interacción de lxs niñxs con la obra problematizaba el uso de agua con hormonas. El parque es la zona de juegos de lxs niñxs del barrio, y pronto, la caravana con sus colores brillantes, sus texturas inusuales y las burbujas se convirtió en la atracción principal para el público infantil.

Pese a que la cantidad de testosterona en cada pompa es ínfima, en conversación con el colectivo CHEAP, productoras de la

obra, decidimos no exponer a lxs niñxs de la plaza a una sustancia contraindicada para menores en un espacio que es el suyo. Se planteó aquí una problemática interesante para mi proyecto de transgeneración: cuál es el papel del público y cuáles son mis propios límites para este proceso de okupación. Decidí que la instalación de la máquina de burbujas con testosterona excedía los límites éticos que enmarcan mis prácticas artísticas en el espacio público, donde no se trata de gentrificar ni de imponer, sino de trabajar con lxs usuarixs del espacio, más aún con lxs menores. Por ello resolví eliminar la máquina de burbujas de la caravana. Si bien la máquina podría haber producido burbujas sin testosterona, considero que era la cantidad mínima de hormonas lo que le provocaba el sentimiento de euforia y amenaza transgénero a la pieza. Decidí guardar esta estrategia para otra obra futura donde el espacio de exposición pueda estar más controlado y no se desplace a determinadas corporalidades de sus espacios habituales.

La problemática de la máquina de burbujas permite una reflexión sobre las limitaciones éticas de la okupación del espacio. En mi práctica, he decidido que este proceso de okupación no debe desplazar a otros cuerpos no hegemónicos, sino que, al contrario, debe reforzar su presencia y su agencia como una forma dislocación y desbordamiento de los dispositivos espaciales cisnormativos racistas capacitistas y, en este caso concreto, adultocéntricos. Puesto que, como se ha planteado a lo largo de esta tesis, el desbordamiento es aquello que caracteriza la transgeneridad, cualquier desbordamiento disidente o no hegemónico participa a la okupación y transgenerización del espacio.

En el caso de Campamento Trans\* la presencia de la caravana activamente habitada por cientos de cuerpos infantiles durante su exposición era suficiente para modificar y para sobrepasar los códigos espaciales establecidos incluso sin la presencia de la máquina de burbujas. Como se ha explicado anteriormente, todo espacio es transgenerizable, pero, desde mi posicionamiento ético, no todas las tácticas son válidas para okupar el espacio.

### III.3.2. PASAR

En el capítulo II, se define el término “pasar” con una doble acepción: 1. Atravesar un espacio o un lugar; 2. Para una persona trans\*, ser percibidx según la identidad de género con la que se identifica. Estos dos significados tienen en común la noción de porosidad, espacial y categórica, y por tanto también están conectadas a través de la posibilidad de contagio.

Las estructuras sociales y espaciales permeables y porosas promueven el contagio de ideas y la creación de un sistema de interconectividad social. El contagio provocado por esta porosidad es un componente fundamental del activismo queer y trans\* que lucha por una transformación social radical (Delany, 2001; Lau et al., 2014; López Munuera, 2020). Simultáneamente, el investigador C. Riley Snorton describe el passing como una estrategia de supervivencia que permite a las personas trans\* apropiarse de los derechos humanos que les son negados. Para Snorton, la identidad de sexo medicolegal reduce a la persona a un trozo de carne categorizado según unos protocolos establecidos desde una

falsa objetividad y estabilidad. Por tanto, el acto de pasar es una transición de carne a persona (Snorton, 2009, 2017, 2018).

En esta sección se plantea investigar el passing en la práctica artística desde la afirmación de Snorton y a través del análisis en profundidad de la caravana del *Campamento Trans*. Como objeto espacial, la caravana se caracteriza por desplazarse sobre ruedas y tener un exterior y un interior. El hecho de ser un domicilio sobre ruedas facilita el aplicar una mirada transgenerizante (Crawford, 2010; Keegan, 2016) y asociar esta movilidad con la fluidez y transición de la experiencia transgénero. El traslado de la caravana transformada desde el taller hasta la plaza de San Francisco por el casco histórico de Bolonia es en sí un acto de passing: un coche tira de ella lentamente mientras turistas y locales se vuelven a mirar con sorpresa ese objeto extraño que atraviesa las calles empedradas. Ya en esta imagen de casa con ruedas que atraviesa la ciudad se introduce una metáfora corporal sobre la que coinciden lxs visitantes al *Campamento Trans*: la caravana, situada en el centro entre grandes ilustraciones de cuerpos desarticulados y cuyo interior ha sido completamente transformado, se asemeja a un cuerpo en proceso generativo, creciendo, expandiéndose. Se propone plantear esta caravana-cuerpo y observar cómo la caravana materializa el passing como gesto humanizante (Snorton, 2009).

Al entrar a la caravana se procede a dejar atrás un recubrimiento plástico gris claro y entrar en un interior abarrotado de colores intensos, protuberancias que se expanden, elementos decorativos de fiesta y objetos cotidianos alterados. Estas protuberancias parecen estar en crecimiento orgánico,

expandiéndose por todos los elementos de la caravana (muebles, espacios, electrodomésticos) e incluso desbordándose por las ventanas entreabiertas. En el interior además se encuentran objetos que reenvían al cuerpo de la persona que habita, o que es, ese espacio: útiles de maquillaje pegados a las paredes, siluetas de zapatos en el suelo negro, botellas de vino, vasos y tazas que emergen de las protuberancias rosas y sobre todo unos largos guantes de plástico rosa sobre los que se dibujan uñas largas y rojas. Las texturas son suaves, peludas, de peluche, los estantes están llenos de globos hinchados. Las protuberancias de poliuretano pintado de rosas, magentas y naranjas se asemejan a carne en expansión. Quizás, como mencionan algunxs visitantes, una carne monstruosa o vírica que desborda del encerramiento físico de la caravana. En ese desbordamiento, la carne-poliuretano a tomar, okupar, transforma inminentemente el recubrimiento de la caravana, la caravana entera, la plaza entera.

El gesto del passing, como Snorton reitera, no es sólo el parecer o aparentar, sino el acto de humanizar en el sentido de adquirir autonomía, dignidad y derechos. Se trata de una transición de objeto-carne a persona que en el caso de esta tesis doctoral se refiere a corporalidades transgénero. Se plantea que, en el caso concreto de la caravana, esta se humaniza al ser diseñada como ente dinámico en expansión y no como imagen estática. En un contexto comparativo con una temporalidad trans la caravana se encuentra en un momento de eclosión, es decir, cuando la persona trans se autodidentifica por primera vez como tal con ella misma: un exterior “normativo” y un interior exuberante cuya expansión hacia el exterior es inminente.

Esta imagen ilustra perfectamente lo que acontece a la caravana, como señalan numerososxs visitantes que describen cómo las protuberancias brillantes parecen empujar las paredes de la caravana hasta hacerla explotar. Estxs visitantes también comentan la monstruosidad y la virulencia de esta expansión: la masa amorfa aparentemente orgánica se introduce por las pequeñas rendijas, huecos, puertas y ventanas en un proceso de contagio que toma todos los objetos y muebles a su paso.



Figura 49. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans*

Partiendo de esta identificación de la materialidad expansiva con la corporalidad en desbordamiento y de las características descritas como monstruosas y contagiosas se propone que la caravana es un cuerpo trans\* en devenir, en transformación y transición. Como se ha expuesto con anterioridad, la figura del monstruo, de la “monstruositrans” como la describe lx escritora italiana Filo Sottile (2020), está relacionada con la imposibilidad como única posibilidad de la carne transgénero.

La xenoepisteme trans reivindica “el derecho a ser monstruo” (Shock, 2011) y por ello está plagada de corporalidades y subjetividades diversas que desbordan los límites del pensamiento binario cisnormativo. El desbordamiento en el ejemplo concreto de la caravana está materializado por el uso del spray de poliuretano, un material que se expande, se escurre, se pega, se desplaza por el espacio interior de la caravana hasta salirse por las ventanas. No se trata aquí sólo de una descripción visual de las masas de poliuretano, sino de una explicación del proceso de aplicación: los propios sprays y el material, que sale con altísima presión de un conducto largo y estrecho, ofrece muy poco control en su manipulación. El poliuretano es viscoso, muy pegajoso y se expande inmediatamente en todas direcciones, con lo que se hace muy difícil controlar la forma que va creando.

En mi práctica identifico esta falta de control como algo deseable, puesto que posibilita la generación de formas que no han sido previamente establecidas y me permite trabajar siempre en un diálogo dinámico donde los materiales no son sólo herramientas,

sino productores de sensaciones, imágenes y conocimientos. Los sprays de poliuretano generan borbotones que se expanden y endurecen al contacto con el aire. Estos borbotones, al ser pintados con spray acrílico rosa, rojo y naranja, se asemejan a carne que van cubriendo todas las superficies interiores de la caravana, como si fuese surgiendo desde las puertas de los armarios, las esquinas del sofá o el propio suelo hasta abrir las ventanas y salir al exterior. De nuevo, una serie de experimentos y accidentes con el poliuretano y la pintura acrílica, me permiten modificar la textura y consistencia de esta materia carnal haciéndola más filamentososa y suave (al aplicar el spray acrílico antes del secado del poliuretano) o más rugosa y cavernosa (al aplicar múltiples capas de poliuretano e ir cubriéndolas una a una tras el secado). Estas distintas apariencias aportan a su vez una mayor complejidad en la representación de un movimiento, crecimiento y desbordamiento de esta masa de carne.

Como se ya se ha explicado con anterioridad, estas epifanías que surgen de la experimentación material me llevan a proponer nuevas piezas en las que profundizo sobre los fenómenos o características que me resultan interesantes. Este proceso de experimentación y observación con el spray de poliuretano y su interacción con el spray acrílico en Campamento Trans\* continúan en la instalación In Situ creada para el festival La Mar de Músicas de Cartagena (Murcia) en 2023. Para esta obra, con la ayuda del estudio de cerámica Catalina Catarsis y cuatro estudiantes de secundaria voluntarias creamos unas rocas gigantes de poliuretano, residuos y objetos que encontramos por el solar de la instalación, un terreno baldío en el caso antiguo en el interior de un edificio derruido del que sólo queda la fachada.

En este experimento me interesaba generar piezas móviles que no estén pegadas o sean dependientes del espacio. También investigo otro tipo de texturas y formas que asemejan estos objetos con rocas o meteoritos por sus vértices angulosos, y sobre todo, como ya se ha descrito en la sección dedicada a la trans-lucidez, por su potencial para cambiar de color según la luz. Otra profundización con estos mismos materiales, poliuretano y acrílico, la realizaré en la galería OCAD de Toronto en 2025, donde he sido invitadx a crear un espacio transgénero por el que lxs visitantes a la exposición puedan circular. En este contexto, mi propuesta es desarrollar esa representación de la carne y la monstruosidad, convirtiendo el espacio en un cuerpo en expansión a punto de eclosionar.

### III.3.3. TOCAR

Las posibilidades transgenerizantes del gesto de “tocar” han sido descritas en el Capítulo II donde se subraya el reconocimiento de la materialidad corporal y el potencial del contagio. En contraste con los estímulos visuales que necesitan de distancia, la percepción háptica requiere el contacto directo de la piel con otra piel o de la piel con un objeto.

Un ejemplo claro de la reflexión sobre aquello que socialmente se puede tocar y aquello que no se puede tocar, o sea las políticas y protocolos táctiles, es la obra *Ver o No Ver*. En esta instalación generada in situ en el espacio de un aseo, lxs visitantes se ven obligadxs, no sólo a tocar, sino también a pisar la obra: las puertas, paredes, techo, taza, lavabo, bañera, hasta el suelo está

cubierto de dibujos hechos a mano. Es inevitable pisar la obra si se quiere adentrarse en ella y verla entera. Por tanto, sólo la ruptura de las normas permite el acceso completo a la experiencia. Además de pisar, para aquellxs visitantes que deban utilizar la instalación como aseo se plantea la tesitura de orinar, de sentarse, de lavarse las manos en la obra. Se produce una reiteración del tocar, pero con un empeoramiento del juicio moral según la parte de nuestro cuerpo que toque la obra de arte: tocar con las manos es “menos malo” que tocar con los pies (pisar), que es “menos malo” que tocar con los glúteos; tocar con los dedos es menos malo que tocar con la orina y otros excrementos que pertenecen al campo de lo abyecto. La interacción entre lo abyecto y la pieza produce una coyuntura en lxs visitantes que abre la posibilidad de romper, aunque sea momentáneamente, con las prácticas higienizantes y disciplinarias que rigen el espacio. Se trata aquí de un procedimiento de descolocación de las corporalidades visitantes.

*A Hole so Big it Became the Sky* también desafía los protocolos museísticos al invitar al público a escribir y dibujar en la obra. De hecho, considero que la pieza, que como se ha mencionado es una ilustración de la memoria oral LGBTQ+ de la región, existe sólo por y a través esta interacción, puesto que es el público y lxs participantes de los talleres los que tienen y comparten esos recuerdos. El palimpsesto que emerge de estas escrituras es la obra en sí, no se trata tan sólo de un registro de hechos o acciones recordadas, sino de documentar como esta memoria y postmemoria viva se va generando en una cacofonía caótica, desbordante y no lineal que no tiene un fin per se, sino que es siempre una obra en



Figura 50. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans*

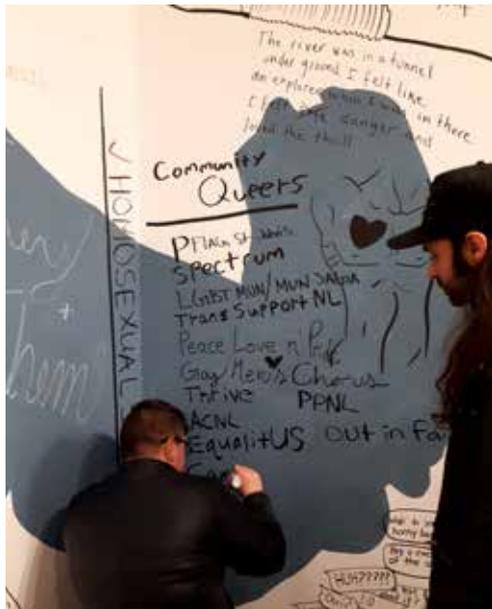


Figura 51. Coco Guzmán (2019), *A Hole so Big it Became the Sky*

proceso. La cualidad táctil de la obra permite este palimpsesto que envuelve los cuerpos que lo atraviesan sin una dirección establecida. La sensación de textura es el resultado de dos (o más) superficies en contacto y en movimiento. Se define la textura como un elemento espacial puesto que ésta se ve afectada por la dirección y la velocidad. (Crawford, 2020).

En mi práctica artística se propone cuestionar las maneras que tocamos, aquello que está permitido o no tocar y la relación entre género y textura (1999). El interior de la caravana de *Campamento Trans* en su interior un espacio de experimentación táctil. Las superficies lisas originales de los muebles y electrodomésticos se ven invadidas por las protuberancias de poliuretano pintado, por las telas peludas, de peluche y con lentejuelas. Se pretende aquí crear una disonancia táctil, llevando al extremo sensaciones encontradas: lo suave y cálido del peluche yuxtapuesto a los borbotones plásticos amorfos y la superficie lisa y cálida de la falsa madera original. De entre estas texturas opuestas emergen otros objetos que vienen a interrumpir aún más un símil de coherencia táctil: botellas de vidrio, latas de aluminio, globos hinchados, libros de papel, maquillaje en polvo, etc. Se trata de proponer una exuberancia táctil incongruente que vaya más allá de la abundancia visual.

Se describe como incongruente puesto que cada textura se ve continuamente interrumpida por otras, y porque muchas de las texturas parecen fuera de lugar: un techo recubierto de tela de alfombra y un suelo pintado con acrílico negro, globos encajados a presión dentro de los armarios rellenos de poliuretano etc. Este posicionar las texturas fuera de su contexto habitual es también

una forma de descolocamiento que afecta a lxs visitantes. Así, por ejemplo, muchxs de ellxs tocan las paredes y el techo atraídxs por esa textura. Como ya se ha explicado, la invitación a tocar no es habitual en los contextos del arte, puesto que en los protocolos de los espacios artísticos se privilegia la experiencia visual sobre la experiencia táctil y también se teme el deterioro de las obras. Aunque este deterioro sea efectivamente una amenaza, el hecho de prohibir tocar refuerza una experiencia de la obra desde cierta distancia y desde una perspectiva mayormente conceptual, lo que en algunos casos hace que las piezas no sean fácilmente accesibles para ciertos públicos.

Expongo por ejemplo el caso del público infantil y su uso, y disfrute, de *Campamento Trans* que es una obra muy atractiva tanto por los colores brillantes de la caravana como por los carteles coloridos y la mesa de actividades. La caravana, ese vehículo al que la mayoría nunca habían subido, se convirtió rápidamente en una gran atracción para lxs niñxs del barrio, que hacían cola para entrar y jugar durante los cortísimos 30 segundos que les permitíamos a cada unx. En ese escaso tiempo, lxs niñxs acariciaban todas las telas, tocaban las protuberancias de colores, se manchaban de tiza, saltaban, jugaban cantaban dentro de una obra de arte. Por supuesto, estas acciones repercutían en la pieza, que yo debía restaurar al menos 5 veces cada día. La otra opción hubiese sido prohibir tocar o jugar en la caravana, sin embargo, esta decisión sería, desde mi perspectiva, contraria al proceso de transgenerización del espacio: se trata de una plaza donde lxs niñxs vienen a jugar, donde sus cuerpos dan sentido al espacio infantilizándolo. Es ante todo, su plaza y por tanto, es la obra la que debe adaptarse y ser transformada

por ellxs. Sin incluso profundizar en la niñez y la adolescencia trans, planteo que transgenerizar el espacio es también interactuar con todas las otras formas de disidencia, y en esta sociedad, la niñez y la generación de epistemes infantiles es también doblegada a un sistema adultocentrista. Okupar el espacio es un gesto que incluye a los cuerpos que ya existen y que ya transforman el espacio, por lo tanto, se expone que una obra creada in situ es también transformada por esos cuerpos. En el caso concreto de *Campamento Trans*, la experiencia táctil y multisensorial propició esta interacción extraordinaria con lxs niñxs del barrio.

#### III.3.4. HACKEAR

“Hackear” hace referencia a la reapropiación y subversión de prácticas y tecnologías protocolarizadas por el discurso hegemónico. Por ejemplo, en el caso de la obra *Genderpoo*, los signos que la componen son generados a partir de una reapropiación de la señalética cisheteronormativa referente a los aseos públicos. Estas ilustraciones son fácilmente reconocibles como vinculadas al lenguaje visual hegemónico y los dispositivos biopolíticos del aseo. Sin embargo, estas plantillas han sido subvertidas para, en vez de producir la ordenación de los cuerpos, generar confusión a partir de una estrategia de proliferación rizomática: en vez de dos signos lxs visitantes se enfrentan a 73 signos distintos impresos tantas veces como sea necesarios para cubrir las paredes del aseo. Con esta reapropiación los signos de *Genderpoo* pierden su finalidad señalética y provocan una respuesta contraria, el cuestionamiento sobre la complejidad de las identidades y los procesos de normativización.

Así, frente a la utilización de la señalética del baño como dispositivo de categorización y control fundado en la reducción de diferencias, Genderpoo hackea la estética reconocible postulada quizás por el potencial de diferencias corporales, políticas, culturales y de posicionalidad. Esta cohabitación de elementos normativos reconocibles y elementos disidentes y subversivos se identifica con la práctica de la desidentificación propuesta por José Esteban Muñoz y aplicada aquí a una investigación espacial y transgenerizante. Muñoz define la desidentificación como una estrategia de las personas queer racializadas que “performan” la normatividad cisheterocolonial construyendo simultáneamente una cultura radicalmente contrahegemónica (1999). A partir de esta definición, en esta tesis se propone que un espacio desidentificado es aquel que puede o no mostrar signos de alteración formal, pero sí ha sido modificado en su uso, es decir en la manera en la que los cuerpos lo atraviesan y le dan sentido. De esta manera, siguiendo la propuesta de Muñoz, el espacio mantiene características que lo hacen reconocible dentro del sistema normativo y simultáneamente, se convierte en espacio de generación de alteridades.

Esta característica es fundamental en el espacio del aseo de *Ver o No Ver*, como ya se ha descrito en el epígrafe dedicado a Okupar. El hecho de ser aseo y sala de exposición, de ser ambas cosas a la vez, que estas dos cosas estén en aparente conflicto y de que estas funcionalidades sean fluidas y permeables, es un gesto per se transgenerizante que incide en el potencial desbordante contrahegemónico y radical de este espacio. Se propone que se trata de un aseo hackeado y desidentificado. Por ejemplo, la estructura y diseño han sido subvertidos gracias al dibujo, incorporando

elementos propios al aseo pero que no están allí, como el espejo y la toalla. De esta manera, objetos que parecen “normales” en el espacio ya introducen un componente de ficción al estar dibujados. El dibujo sirve aquí como herramienta subversiva que modifica narrativa y estéticamente el espacio: el dibujo no afecta a los elementos arquitectónicos funcionales (la taza, el grifo, el lavabo, la bañera) pero sí subvierte la manera en la que esos elementos son leídos y utilizados en respuesta a esa lectura. De esta manera, aunque funcionales, el hecho de haber servido de superficie para un dibujo hace que lxs visitantes cuestionen su finalidad y si son práctica y realmente accesibles. De esta disyuntiva surge la duplicidad del espacio como aseo funcional y como espacio de exposición que lo identifican como espacio desidentificado y transgenerizante.

El dibujo, como acabo de exponer, posibilita la transgenerización del espacio. En vez de ser una técnica de representación o de expresión, sirve como un resorte para modificar un espacio dado. En este ejemplo me interesa particularmente cómo ciertos materiales, en este caso de *Ver o No Ver* la tinta, las impresiones en papel y los rotuladores, son utilizados fuera de sus contextos habituales para provocar una transformación espacial. La tinta específicamente no es un material utilizado en la creación de murales o grandes obras in situ. Sin embargo, es un material que ya había usado y que me había fascinado en la creación de la pieza *The Demonstration* en el centro MAI de Montreal en 2017.

Aquí, había intervenido una enorme sala de exposición con dibujos de una manifestación creados in situ. La obra funcionaba como un gran zootropo, en el que lxs visitantes estaban situados en

el centro y al girar en torno a sí podían ver una manifestación en movimiento, muchas de las figuras incluso superponían diferentes planos de animación. De esta manera, la pieza mural funcionaba como una escena circular, en loop, de una manifestación en la que se adivinaba la violencia de la policía, los golpes, pero que siempre volvía a comenzar con un personaje trans con el puño alzado. Esta gran obra mural está íntegramente realizada en tinta negra y sin bocetos. Elijo trabajar con este material inhabitual justamente por las razones por las que no es común utilizarlo en obras murales: la escasa viscosidad hace que la tinta gotee y chorree por la pared; la pintura acrílica blanca de la pared, si no está completamente seca o tiene humedades, tiende a cuartearse en contacto con la tinta; la tinta china por la intensidad de su color y su composición es extremadamente persistente, es decir, es muy trabajoso borrarla o cubrirla con pintura, por lo que no permite errores.



Figura 52. Coco Guzmán (2017), *The Demonstration*

Con este ejemplo de *The Demonstration* del que extraigo experiencia y conocimiento para *Ver o No Ver*, planteo la posibilidad de una desidentificación o un hackeo material que consiste en experimentar con materiales fuera de su uso habitual, sacarlos de su contexto para provocar nuevas interacciones con el entorno. Específicamente me interesan aquellos materiales que expanden la práctica artística tradicional como el papel higiénico (*Calzonxs sin Dueño*), la tiza (*El Sueño de Frankenstein*), la testosterona (*Calzonxs sin Dueño*), y el poliuretano (*Campamento Trans, In Situ*). También integro en mi trabajo herramientas, técnicas y materiales que son habituales en contexto de Street art o arte urbano, como el spray de acrílico y el paste up.

Como ya se ha expuesto con anterioridad, la caravana del *Campamento Trans* recurre a este proceso de hackeo puesto que, desde fuera, permanece con una estructura reconocible de caravana, con apenas algunos trazos de colores. Sin embargo, el interior ha sido drásticamente modificado, aunque mantiene algunos elementos que lo hacen aun extrañamente reconocible, como si estuviese habitado por la extrañeza o por un ser o una masa irreconocible gracias al poliuretano. El poliuretano no es un material tradicionalmente usado en la práctica artística, sino que es un material de construcción. La utilización de este material posibilita un cuestionamiento de los límites entre arte y otras formas de generación de imágenes, construcciones, conocimientos. Más allá de subvertir la materialidad de la práctica artística tradicional me interesa participar en la porosidad de esas delimitaciones, reivindicando además las posibilidades creativas de materialidades subvaloradas. Es decir, busco experimentar con materiales baratos, cotidianos y conocidos

que sin embargo no han adquirido el estatus artístico. Por un lado, el precio asequible y la facilidad de adquisición me permite una mayor libertad a la hora de experimentar con el material y observar su potencial. Por otro lado, la utilización de estos materiales y objetos del cotidiano, a menudo residuos, posibilita una reevaluación y revalorización de estas materialidades, convirtiendo por ejemplo el papel higiénico en algo precioso y deseable, o el poliuretano que es una masa fascinante. Este hackeo del valor intrínseco otorgado por nuestra sociedad a estos materiales extiende este cuestionamiento sobre los parámetros de estabilidad y uso que esa misma sociedad impone sobre los espacios y los cuerpos: aquello que se subestima es transformado en materiales u objetos preciosos cuyo nuevo potencial descoloca a la persona con la que interactúa.

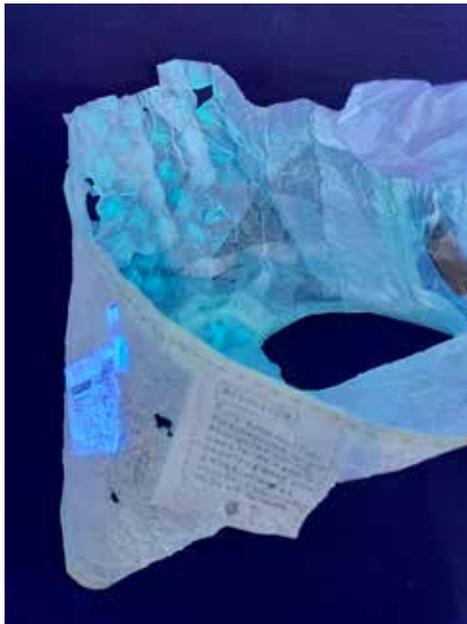


Figura 53. Coco Guzmán (2022), calzón con testosterona de la serie *Calzonxs sin Dueño*





## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis doctoral se ha investigado de qué maneras la práctica artística tiene el potencial de transgenerizar el espacio público. Como en ella explicábamos, el verbo “transgenerizar” deriva del sustantivo trans\* o transgeneridad, para enfatizar el devenir trans como una acción que remueve y desborda. La hipótesis enunciada en esta investigación pretende ser defendida a través de la definición y descripción de estrategias de la práctica artística transgénero (Capítulo I), del análisis de la espacialidad y de los procesos transgenerizantes (Capítulo II) y finalmente, mediante el análisis de una selección de obras, procedentes de mi propia creación/investigación artística (Capítulo III).

En el primer capítulo se ha expuesto cómo la metodología de práctica artística posibilita una xenoepisteme transgénero (Maharaj, 2002, 2009) cuyo objetivo es la producción de saberes otros y la creación de mundos propios donde las vidas trans\* sean vivibles. Un recorrido por la literatura pertinente dentro de los Estudios Transgénero ha permitido identificar una serie de nociones desde las que se articulan las prácticas artísticas transgénero: el desbordamiento, la carnalidad, la violencia de la visibilidad y la imposibilidad.

En esta investigación se ha propuesto el término “desbordamiento” para explicar la manera por la que las subjetividades y corporalidades trans\* sobrepasan, exceden y desplazan los límites ontológicos y epistémicos establecidos por los

discursos cisnormativos. Los cuerpos trans\* desbordan los límites sociales hegemónicos de estabilidad, unidad e impermeabilidad, exponiendo que esas características que hemos aprendido sobre el género y sobre el sexo son cuestionables ya que los géneros y los cuerpos se modifican, habitan múltiples posibilidades y son porosos entre ellos y con otros organismos y materiales de nuestro alrededor, como hemos intentado demostrar en esta investigación. De esta manera, la transgeneridad no es tanto un movimiento o transición dentro de un sistema de identidades de género, sino que supone un rechazo y una expansión de las limitaciones construidas en torno a estas identidades.

En esta tesis se ha apostado por utilizar el término “carne” para visibilizar la deshumanización necropolítica a la que están sometidas las corporalidades disidentes (Snorton, 2018; Snorton y Haritaworn, 2013). Se utiliza la palabra “carne” como contraposición a “persona”: recordemos que la carne no tiene derechos humanos mientras que la persona sí (Snorton, 2009, 2017, 2018; Stanly, 2023). De esta manera, durante esta investigación se asocia el término “carne” a las prácticas necropolíticas definidas por Achille Mbembé (2003), entendiéndose como aquellas que aplican y sistematizan el régimen de nuda vida postulado por Giorgio Agamben. La condición de nuda vida es aquella en la que esa vida pueda ser arrebatada impunemente por cualquiera (Agamben, 1998). Como John Lechte y Saul Newman exponen, la condición de nuda vida implica la deshumanización de la persona, lo que resulta en la negación de derechos humanos por parte del estado soberano (2012). Es esta deshumanización a la que asistimos en algunos estados de EE.UU. cuyas legislaciones transodiantes impiden a

menores trans\* asistir a la escuela, participar en deportes o tener acceso a servicios sanitarios sin que eso traiga consecuencias para ellxs, sus familias y lxs profesionales que lxs atienden. La filósofa Sayak Valencia desarrolla una perspectiva transfeminista de estas nociones al denunciar la violencia criminal específica contra las corporalidades transfemeninas en México como parte de un sistema necropolítico y necroadministrativo al que denomina “economías sexuales de la muerte” (2019). Valencia insiste en que, en el estado de emergencia actual, es urgente establecer alianzas transfeministas donde la muerte y los procesos deshumanizantes de las violencias sean explícitamente denunciados. Como ejemplo de políticas de movilización transfeministas contra las violencias necropatriarcales, Valencia describe las acciones de protesta durante el funeral de Paola Buerrostro, caso también analizado en esta tesis doctoral (2019).

La carne trans\* toma un lugar central en las políticas y producciones transgénero, puesto que es ella la que es objeto de la violencia y desde la que parten muchas de las reflexiones dentro de los Estudios Transgénero. La transgeneridad es una práctica política encarnada, lo que la posiciona en alianza con otros activismos que tienen el cuerpo como lugar de violencia y disidencia: movimientos crip, racializados, diversidad funcional y neurodivergencia, trabajo sexual, salud mental, activismos gordos, etc (Ayram, 2020; Namaste, 2006; Snorton, 2017, 2018; Snorton y Haritaworn, 2013; Stryker, 2004, 2006, 2008). Para todas estas disidencias, la vida en esta sociedad es imposible: no sólo no encajan ni pertenecen en la episteme social, sino que los procesos de deshumanización son continuos, como demuestra el incremento de violencias físicas,

legislativas y mediáticas en países como EE.UU., México y España. La precarización de las vidas trans\* (así como la de otras identidades no normativas) va acompañada de otras prácticas necropolíticas como la militarización del cotidiano, la hiperordenación social, la desintegración de los sistemas sociales públicos, que debilitan las posibilidades de disidencias (Stanly, 2023; Valencia, 2018). En este contexto, la asimilación, es decir el conformarse dentro de aquello que es posible, no conlleva una salvación, puesto que aquello que es “posible” va gradualmente ajustándose para expulsar y criminalizar un mayor número de personas (Bassichis et al., 2011; Spade, 2015; Valencia, 2018, 2019). Como Valencia expone, el capitalismo al que denomina *gore*, requiere de “la vulnerabilidad y la dañabilidad” como recurso económico para funcionar (2019, p. 186). Desde esta posición, Bassichis, Lee y Spade reclaman lo imposible como una condición de lo trans\* y demandan al activismo trans\* y queer que actúe desde esa imposibilidad. Sólo así, expresan estos autores, se conseguirán cambios radicales y se podrá trabajar en una futuridad trans\* en la que las vidas disidentes no sean consideradas meros trozos de carne (Bassichis et al., 2011, p. 36).

La aplicación de metodologías de creación/investigación artística y de autoetnografía, permite la experimentación y exploración de materialidades, imaginarios y, sobre todo, la constitución de esos mundos transgénero imposibles (Farneda, 2014, 2016). Un gran número de artistas que exploran la transgeneridad lo hacen desde prácticas performativas lo que les permite experimentar y construir corporalidades, subjetividades e identidades simultáneamente. Este es el caso de artistas mencionadxs

en esta tesis como Wu Tsang, Cassils, Mel Baggs, Effy Beth, Susy Shock y Gena Marvin. Esta apuesta por la experimentación corporal pone de manifiesto de nuevo la importancia de la carne como objeto de estudio y reivindicación en los contextos artístico-activistas de la transgeneridad. Al rechazar la integración o asimilación al sistema hegemónico, estxs artistas proponen diferentes estrategias de ilegibilidad, como la translucidez y la monstruosidad o monstruositrans, término acuñado por le artiste Filo Sottile (2020). En su análisis sobre las estrategias de supervivencia a las que denominamos desidentificación, José Esteban Muñoz subraya la importancia de no olvidar esta violencia física y de no maquillarla con teorías académicas (1999). La desidentificación es el conjunto de tácticas performáticas que permiten a las corporalidades disidentes seguir con vida en un sistema que reniega de su existencia a través de técnicas de reapropiación, subversión y perversión de códigos e infraestructuras hegemónicas. Uno de los objetivos de esta tesis era comprobar de qué manera estas estrategias se aplican a la práctica del dibujo, médium principal de mis obras.

Comparando las tácticas de lxs artistas performáticxs con aquellas utilizadas por los dibujantes trans\* Nicoz Balboa, Craig Calderwood y Edie Fake, se ha observado que éstos emplean estrategias comparables: ilegibilidad, monstruositrans e imposibilidad. Además, como es el caso de lxs artistas de performance que se han analizado en esta tesis, lxs dibujantes también optan por explorar su propia identidad, narrativas y corporalidad pero a través del dibujo. Se establece así que en ambos casos se trata de experimentaciones autoetnográficas que permiten a lx artista investigarse y re-conocerse a través de la práctica

artística. Estxs artistas visuales utilizan la hipersaturación con patrones generados a partir de símbolos y códigos visuales trans\* y queer, materialidades aplicadas simultáneamente y estrategias de trans-lucidez que dificultan o impiden la legibilidad de las obras. Se trata de tácticas que propician una forma de abstracción que el crítico David J. Getsy describe como abstracción queer y trans\* (Getsy, 2015, 2019). Esta abstracción reivindica la ilegibilidad frente al escrutinio cisnormativo que exige simultáneamente la hipervisibilidad y la desaparición del cuerpo trans\*. Se plantea estas tácticas de abstracción como estrategias estético-políticas que permiten a lxs artistas desafiar y dislocar la mirada normativa mientras que simultáneamente generan códigos de un lenguaje común para las subjetividades disidentes. Se considera que estas prácticas visuales son estrategias de supervivencia xenoepistémica en un régimen visual cisgénero para el que todo debe ser accesible. Desde este punto de vista, estas tácticas se identifican como prácticas de la desidentificación propuesta por José Esteban Muñoz.

En el segundo capítulo se analiza la cuestión de la espacialidad transgénero y los procesos por los cuales los espacios públicos son transgenerizables. Para ello se ha recurrido primero a una definición del espacio fundada principalmente en las reflexiones de Michel Foucault. Para Foucault el espacio es un dispositivo social de control y vigilancia biopolítica que sirve tanto para categorizar los cuerpos como para erradicar las posibilidades de encuentro entre cuerpos no pertenecientes a una misma categoría (Foucault, 1984, 2002, 2016). El espacio, como afirma Henri Lefebvre es una construcción social generada a partir de los cuerpos que lo atraviesan: el control del espacio permite el control de los cuerpos y viceversa

(2013). Puesto que no existen espacios sin cuerpos ni cuerpos sin espacio, ¿existen los espacios trans\* cuando se ha establecido que la existencia trans\* es imposible? Si las corporalidades trans\* son epistémicamente imposibles, los espacios transgénero también lo son. Es por esta razón que la historiadora Susan Stryker establece que ningún espacio ha sido creado para albergar las corporalidades transgénero, sólo las prisiones, los hospitales psiquiátricos y los cementerios (Fellman, 2021).

Sin embargo, recordemos que la noción de imposibilidad trans\* no significa que las subjetividades trans\* no existan, sino que no tienen cabida dentro del marco epistémico cisnormativo. Retomando la reivindicación de Bassichis, Lee y Spade sobre la necesidad de generar presentes y futuros desde lo imposible, en esta tesis se afirma que las espacialidades trans\* también emergen de esa noción de imposibilidad. Uniendo a esta reflexión nuestra propuesta de desbordamiento, esta tesis propone que los espacios transgénero son aquellos que desbordan las limitaciones de aquello que es posible para la espacialidad cisnormativa. En esta tesis se han expuesto algunos ejemplos de estos espacios imposibles, como la Cafetería Compton en San Francisco, el Mausoleo Tiresias en Ciudad de México, y las Caravanas Transmigrantes que recorren los miles de kilómetros desde Centroamérica hasta la frontera México-EE.UU.

A partir del análisis de la literatura pertinente y de estos casos mencionados, se propone que, puesto que los espacios son creados por los cuerpos que los habitan, esta transgenerización se produce en el momento en el que las corporalidades trans lo

atraviesan. En este sentido, se han identificado cuatro gestos que permiten a las corporalidades trans el desbordamiento del espacio: okupar, pasar, tocar y hackear.

“Okupar” plantea habitar un espacio que no nos pertenece o al que no pertenecemos. “Tocar” expone la importancia de la materialidad, y la carnalidad en la construcción de una subjetividad transgénero. “Pasar” significa atravesar un espacio y es también un término propio del lenguaje trans\* que se refiere a nuestra capacidad de “pasar desapercibido”, o sea de ser identificadx por el género real y no por el género asignado. Riley Snorton describe “pasar” como una transformación por la que la persona trans\* pasa de ser “carne” deshumanizada a ser humano (2018). “Hackear” describe prácticas de distorsión, subversión y glitch que transforman espacios normativos en espacios transgenerizados.

Estos gestos son vueltos a analizar en el Capítulo III, esta vez, en relación con mi propia práctica artística lo que posibilita identificar las estrategias por las que conscientemente se puede transgenerizar un espacio. Esta investigación sobre mi propia obra permite profundizar en cómo estos gestos se materializan a través de la práctica artística: cuáles son los métodos, los materiales, los contextos en los cuales se han llevado a cabo y de qué manera han afectado el espacio de la pieza. Para ello se propone primero un recorrido de contextualización desde el que articular mi práctica artística en relación con experiencias vitales e implicaciones activistas. El análisis posterior, la metodología de práctica permite identificar las siguientes características estético-políticas en mi trabajo: el trans\* mess o desastre transgénero, la producción

rizomática descentralizada, y la trans-lucidez. El desastre transgénero o trans\* mess es un término reapropiado de Heather Love quien define como queer mess una práctica metodológica no lineal que combina multitud de elementos desde distintas disciplinas (2016). El trans\* mess también introduce además el elemento carnalidad a ese caos generado rizomáticamente a través de nodos y estrategias de reproducción, conexión e interrupción (Deleuze y Guattari, 2008; Red Conceptualismos del Sur, 2022). Estos vínculos rizomáticos incluyen contagios transmateriales y xenorrelaciones, es decir con seres y organismos no humanos (Ah-King y Hayward, 2013; Alaimo, 2012; Haraway, 2012; Jefferies, 2020, 2022; Sharpe, 2016) y provocan la generación de palimpsestos caóticos (L. Muñoz, 2019). Por su parte, la característica de la trans-lucidez establece distintos niveles de acceso a la información según la identidad de lx interlocutorx lo que permite proteger a la comunidad contra la violencia sistémica derivada de la hipervisibilidad, el escrutinio y el apropiacionismo (Berberick, 2018; Getsy, 2015, 2019; Grosfoguel, 2019; Povinelli, 2011).

Esta reflexión sobre mi propia obra consigue además posicionarla dentro de una genealogía específicamente de práctica artística transgénero. Aunque cada vez hay más interés por el arte que explora la transgeneridad desde una posicionalidad trans\*, esta perspectiva es aún relegada a los márgenes de las instituciones académicas y a las esquinas de las exposiciones queer o, en casos excepcionales, destaca a unxs pocxs artistas individuales sin tener en cuenta la existencia de un movimiento comunitario. Esta investigación no consigue exponer la riqueza de esta comunidad artística, pero participa en identificar algunas de las características

que se observan en estas prácticas sin que estas sean las únicas ni determinantes para identificar estas obras como transgénero. Se ha planteado como objetivo fundamental de esta investigación relacionar estos trabajos con reflexiones surgidas de los Estudios Transgénero y que van más allá de la autoidentificación del artista como trans\*. La práctica artística transgénero es también muy rica en las posibilidades de estudio. Como ya se ha explicado, una gran mayoría de estas investigaciones están dedicadas a las prácticas performativas. Esta tesis propone expandir algunas de estas nociones hacia el análisis de la práctica del dibujo. Si bien en este campo artístico existe una importante tradición transgénero, sobre todo en contextos de gráfica popular. Por ejemplo, colectivos como sa\_ra en México, CHEAP en Italia y La Parcería en España están haciendo enormes esfuerzos por visibilizar el trabajo de estos artistas gráficos. Desgraciadamente, una investigación sobre estos artistas, su implicación con técnicas de gráfica popular y su colaboración con colectivos activistas, excede ampliamente el marco de esta tesis doctoral.

Esta genealogía se ha realizado a través de un trabajo de “exhumación” autoetnográfico. El investigador chileno Carlos Ayram utiliza el término exhumación al referirse al análisis de la práctica performática trans y crip puesto que se trata de recuperar trazos, huellas, restos escondidos, borrados y eliminados por el régimen epistémico transfobo, incluso desde las instituciones artísticas (2020). A este borrado sistémico de las prácticas de arte transgénero, se añade la complejidad de una labor de autoexhumación. Denomino autoexhumación a revisitar y re-reconocer como trans\* elementos y prácticas que yo mismx había ignorado como tal. A este proceso

de auto-borrado se ha contrapuesto, gracias a esta tesis doctoral, una labor de autorreconocimiento a menudo dolorosa: no es fácil observar los procesos de silenciamiento autoimpuestos ni analizar la propia transfobia interiorizada, ya sea consciente o inconsciente. A esta investigación debo pues un gran trabajo interno y sin duda un mayor conocimiento de los procesos mentales, emocionales y carnales que guían mis dibujos. El proceso de escritura de esta tesis doctoral ha estado guiado por un trabajo de exhumación y autoexhumación bastante complejo de mi propia práctica artística.

Por un lado, este trabajo exigía poner orden en un corpus rizomático u no lineal compuesto de una multitud de trabajos imbricados pero que no corresponde todos a los criterios de selección establecidos en esta tesis. ¿Cómo tener en cuenta, por ejemplo, el trabajo de creación de fanzines que identifico como origen de mi proceso creativo cuando no se trata estrictamente de una práctica espacial? He intentado centrar mi atención en las cuatro obras seleccionadas y al mismo tiempo, hacer referencia a otras obras que, o han inspirado ciertas experimentaciones materiales, o han profundizado en esas experimentaciones posteriormente.

Estos vínculos entre piezas y prácticas me permite exponer mi corpus como un constante proceso de experimentación, guiado no tanto por una búsqueda conceptual o formal como por el placer ansioso de jugar con la materia: exponerla a la interacción con otras materialidades espaciales, observar su transformación, admirar aquellas características subvaloradas, documentar cómo distintas materialidades se conjugan para provocar nuevos fenómenos .

Como se ha expresado a lo largo de esta tesis, considero la transgeneridad como un desbordamiento material, específicamente carnal. Donde la carne excede aquello que se supone que debe hacer y ser y representar según los parámetros cisnormativos. De igual manera, a través de este recorrido por mi práctica, he llegado a la conclusión de que la transgenerización del espacio en mi obra se produce siempre a través de la materia y de que los cuatro gestos propuestos se fundamentan en una práctica constante de la experimentación material, donde el espacio, los cuerpos, y los objetos son elementos fundamentales del proceso experimental. De esta propuesta se extrae que la transformación del espacio es principalmente sensorial, no pretende exponer ni explicar nociones ni ideas sobre las identidades trans\* ni tampoco exigir una mayor visibilidad ni derechos para estas corporalidades, sino que propone afectar directamente los sentidos y el cuerpo de las personas que lo atraviesan abriendo de esta manera la posibilidad de sentir y estar de otras maneras diferentes. Expongo que esta práctica produce una transgenerización del espacio al descolocar sus usos habituales o concebibles.

Al no ser identificada con signos o textos, es posible que esta transgenerización no sea definida como tal por lxs visitantes, sino que sea simplemente experimentada como algo interesante, distinto, que modifica sus trayectorias, movimientos y percepción del espacio sin por ello adjudicar el adjetivo transgénero a la experiencia. Personalmente no pretendo que la lectura de mis trabajos se lleve a cabo desde el concepto de transgénero, sino desde la experiencia de desbordamiento que yo asimilo con la transgeneridad. Mi intención no es explicar qué es la transgeneridad, sino provocar en el cuerpo

de lxs visitantes la sensación de potencialidad que emerge de sobrepasar los códigos establecidos.

La obra *Campamento Trans* es realizada expofeso para constatar la validez de la hipótesis de esta investigación y para observar mis procesos de creación y mis intereses. Desde su concepción a su producción esta pieza es un experimento material y formal que busca activar los cuatro gestos descritos en esta tesis y que, desde el principio, es también un reconocimiento del aspecto lúdico y alquimista que guía todo mi proceso de creación. Si bien la obra busca demostrar la efectividad de los gestos identificados como transgenerizantes, no es menos cierto que el proceso está guiado por el placer de la experimentación in situ con el poliuretano, con la caravana, las telas fascinantes, la plaza pública y todo el equipo de asistentes.

Al no trabajar con bocetos ni planificaciones estrictas, en muchos momentos dejo en manos de éstxs decisiones formales y estéticas, lo que lejos de ser un problema me permite una práctica dinámica desde el diálogo con la materia y el espacio, además de reforzar los vínculos interpersonales con las personas con las que trabajo. Así en *Campamento Trans*, la elección de telas, colores y texturas de las mismas además de su ubicación en la caravana corresponde al equipo de producción de CHEAP, las artistas visuales Elisa Picci y Sonia Piedad, la elección, pintura y colocación de los elementos del baño es obra de la artista escénica Claudia Bernardi, y la selección de luces es de la productora musical Flavia Tommasini. La delegación de decisiones es un aspecto importante de mi proceso de trabajo, puesto que al igual que ocurre con las

experimentaciones materiales, permiten abrir posibilidades que yo no había pensado y sobre todo, como he explicado, mitigan la jerarquía artista-asistente creando siempre en mi práctica fuertes lazos de amistad con todas las personas. Personalmente considero que las relaciones interpersonales son un componente intrínseco de la propia práctica artística, y que, de la misma manera que propongo una revalorización de los materiales con los que trabajo, mi proceso de creación también expone una reevaluación del trabajo artístico fuera de un contexto de exaltación individual. Tanto por la efectividad de los gestos en *Campamento Trans* como por este proceso en equipo, así como por las experimentaciones y desbordamientos materiales, se afirma que esta obra transgenerizó la plaza, confirmando así la hipótesis de esta tesis doctoral.

Es mi intención hacer llegar al gran público algunas de las observaciones generadas durante el proceso de escritura de esta tesis doctoral. Al proponer esta investigación desde la práctica artística, esta tesis subraya la importancia de metodologías no tradicionales para generar nuevas posibilidades epistémicas. Esta investigación plantea un análisis novedoso sobre la espacialidad transgénero y las prácticas de desvío disidente que pueden reforzar la producción de nuevos conocimientos desde el pensamiento explícitamente transgénero. Un mayor conocimiento y acceso a los estudios transgénero sería benéfico para estudiantes en ciencias sociales, arte, periodismo, así como investigadores y trabajadores en el ámbito social de la educación y de la salud. Se considera que este aprendizaje es válido e importante para todos, sin distinción de identidad de género. Por ello, se propone la posibilidad de organizar talleres con individuos y colectivos

interesados en cuestionar nuestros sistemas espaciales, temporales y corporales desde una mirada transgénero. El hecho de plantear la posibilidad de la transgenerización del espacio promueve, tanto para las personas trans\* como para las personas cis, un reconocimiento de las maneras en las que podemos liberar este espacio y nuestros cuerpos de las herramientas de control sociales. okupado.

Además, gracias a una beca de Investigación y Creación del Consejo de Artes de Canadá, realizaré en los meses siguientes una novela gráfica en la que incluiré algunas observaciones realizadas en el contexto de esta tesis doctoral, específicamente sobre la transferencia hormonal, la carne y la construcción del Mausoleo Tiresias en México. Considero que la creación de una novela gráfica me permite explorar estas temáticas desde otras perspectivas y sobre todo, hacer accesible estas reflexiones a un público más extenso, incluido a un mayor número de personas transgénero. En enero 2025 realizaré también una nueva obra in situ en la galería OCAD de Toronto, así como una presentación pública de la misma, lo que posibilitará profundizar en los gestos y materialidades transgenerizantes en un nuevo espacio, así como compartir esta experiencia en otro contexto y con otro público. Puesto que se trata de la universidad donde realicé mis estudios de maestría, es importante personalmente el visitar ese espacio educativo y la ciudad donde residí por muchos años.

Frente a la creciente violencia transfóbica desde los aparatos del estado y desde los feminismos transexcluyentes, esta tesis plantea la práctica artística como una metodología de generación de imaginarios y espacios donde las vidas trans\* sean posibles, ahora

y en el futuro. Esta investigación proporciona una pequeña ventana desde donde mirar cómo creadorxs y pensadorxs transgénero exploran nuevas posibilidades epistémicas y vitales. sea a través de la performance o del dibujo creado in-situ, estas prácticas emergen de un deseo de construir y construirse con nuevos lenguajes y nuevas potencialidades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. (D. Heller-Roazen, Trad.). Stanford University Press.
- Agamben, G. (2000). *Means without Ends. Notes on Politics*. University of Minnesota Press.
- Ah-King, M., & Hayward, E. (2013). Toxic Sexes. Perverting Pollution and Queering Hormone Disruption. *O-Zone: A Journal of Objetc-Oriented Studies*, 1, (pp. 1-14).
- Ahmed, S. (2008). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Alaimo, S. (2012). States of Suspension: Trans-corporeality at Sea. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19 (3), (pp. 476-493).
- Albarrán Diego, J. (2007). Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de Educación*, 9, (pp. 297-309).
- Alfie, C. (2022, agosto 5). Explorando los significados de la palabra “paqui” [Página 12]. *Diccionario SOY*. <https://www.pagina12.com.ar/442042-explorando-los-significados-de-la-palabra-paqui>
- Agencia EFE. (2024, febrero 27). Argentina prohíbe el lenguaje inclusivo en la administración pública por su «uso político».
- Aliaga, J. V. (1997). ¿Existe un arte queer en España?. *Acción Paralela*, 3.
- Aliaga, J. V. (2010). Relatos disconformes: Teoría queer, política e arte em um mundo pos-colonial. *Poiésis*, 15, (pp. 15-24).
- Aliaga, J. V., & Mayayo, P. (Eds.). (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Junta de Castilla y León, MUSAC.

- Allison2277. (2021, noviembre 29). r/asktransgender.
- Alonso Viña, D. (2003, junio 11). La activista trans que sepulta a sus amigas olvidadas: “Los primeros cuerpos los velaba yo sola, solita”. *El País México*.
- Anthony, A. S. (2019). *Trans Space as Cultural Landscape—Transgender Women of Color in Washington, DC*. University of Maryland.
- Anti-trans bills tracker*. (2023). translegislation.com. <https://translegislation.com/>
- Anzaldúa. (2016). *Borderlands. La Frontera*. (C. Valle, Trad.). Capitán Swing Libros.
- Aparicio, C., & Aikin, S. (Directores). (1990). *The Salt Mines* [Documental]. Frameline.
- Aparicio, C., & Aikin, S. (Directores). (1995). *The Transformation* [Documental]. Frameline.
- Archer, N. (2017). Dynamic Static. En R. Gosset, E. A. Stanley, & J. Burton (Eds.), *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* (pp. 293-320). The MIT Press.
- Arondekar, A. R. (2009). Without a trace. En *For the record: On sexuality and the colonial archive in India* (pp. 1-25). Duke University Press.
- Avrami, Y. (2023). Mermaids and Drag Queens: A Queer Look at Mermaiding. *Journal of Posthumanism*, 3(3), (pp. 205-218).
- Ayram, C. (2020). Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Bötnner: Performance y discapacidad\*. *Nómadas*, 52, (pp. 167-181).
- Balboa, N. (2023). *Transformer. Manuale d'educazione sperimentale per passare dalla disforia all'euforia di genere*. Oblomov.
- Balboa, N. (2024). Balboa Park. nicozbalboastudio.com. <https://www.nicozbalboastudio.com/balboa-park/>

- Barad, K. (2015). Transmaterialities: Trans\*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 21(2-3), (pp. 387-422).
- Barcenilla García, H. (2020). Estrategias translúcidas y contraimágenes: Romper con la representación hegemónica. *Boletín de Arte-UMA*, 41, (pp. 23-32).
- Barea, C. (Ed.). (2023). *Ocaña. El eterno brillo del sol de Cantillana*. Dos Bigotes.
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, (pp. 13-29).
- Bassichis, M., Lee, A., & Spade, D. (2011). Building an Abolitionsit Trans and Queer Movement with Everything We've got. En E. A. Stanley & N. Smith (Eds.), *Captive Genders: Trans Embodiment and the Prison Industrial Complex*. AK Press.
- Bastidas Meneses, L. B., Díaz Castellar, D., & Villamarín Mor, V. (2018). *Entre la calle y el cementerio: Prácticas, rituales y religiosidad de las trabajadoras sexuales transgénero del barrio Santa Fe*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Bell, D., & Valentine, G. (1995). *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. Routledge.
- Benente, M. (2017). Poder disciplinario y capitalismo en Michel Foucault. *Revista de Estudios Sociales*, 61, (pp. 86-97).
- Benítez, C. (2024, marzo 1). Nayarit se convierte en el primer Estado de México en tipificar el delito de transfeminicidio. *El Occidental*.
- Berberick, S. N. (2018). The Paradox of Trans Visibility: Interrogating the "Year of Trans Visibility". *Journal of Media Critiques*, 13(4), (pp. 123-144).

- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 127-137). Scarlett Press.
- Berkins, L. (2012). Travestis: Una identidad política. En *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 221-228). Conexión Fondo de Emancipación. [https://www.bivica.org/files/feminismos\\_bolivia.pdf#page=211](https://www.bivica.org/files/feminismos_bolivia.pdf#page=211)
- Berkins, L. (2013). Los existenciaris trans. En A. M. Fernández & W. Siqueira (Eds.), *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. BIBLOS.
- Beth, E. (2011, abril). Nunca serás mujer [Blog]. *Nunca serás mujer*. <https://nuncaserasmujer.blogspot.com/>
- Bettcher, T. M. (2007). Evil Deceivers and Make-Believers: On Transphobic Violence and the Politics of Illusion. *Hypatia*, 22(3), (pp. 43-55).
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (1st ed.). Verso.
- Boivin, R. R. (2013). Rehabilitación Urbana y Gentrificación en el Barrio de Chueca: La Contribución Gay. *Revista Latinoamericana de Geografía e Género*, 4(1), (pp. 114-124).
- Burgos Díaz, E. (2019). Cuerpos performativos. En S. López y R. L. Platero (Eds.), *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas* (pp. 27-50). Edicions Bellaterra.
- Butler, J. (2003). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso.
- Cabral, M. (2006). La paradoja transgénero. Ciudadanía Sexual.org. *Boletín Eléctrico del proyecto Sexualidades, Salud y Derechos Humanos en América Latina*, 18.

- Calafell, B. (2017). Brownness, kissing, and US imperialism: Contextualizing the Orlando massacre. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 14(2), pp. 198-202. <https://doi.org/10.1080/14791420.2017.1293957>
- Calvo, J., & Ambrossi, J. (Directores). (2020). *Veneno* [Serie]. Atresmedia Studios, Suma Latina.
- Campe, C. (s. f.). *Queeristics—Drawn from a queer perspective*. <http://www.queeristics.de/index.html>
- Candy, L., & Edmonds, E. (2018). Practice-Based Research in the Creative Arts. Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo*, 51(1), (pp. 63-69).
- Cano Esteban, A. (2019). Cuerpos olvidados. En S. López y R. L. Platero (Eds.), *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas* (pp. 221-232). Edicions Bellaterra.
- Cano, P. (2003). El dildo: Un elemento queer en la historia del arte. Materia. *Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona*, 3, *Mirades, miratges*, (pp. 149-156).
- cárdenas, m. (2022). *Poetic Operations: Trans of Color Art in Digital Media*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv25c4z58>
- cárdenas, m., & Chen, J. N. (2019). Times to Come. Materializing Trans Time. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6(4), (pp. 472-480).
- Carrillo, J. (2004). Entrevista con Beatriz Preciado. *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (pp. 244-261).
- Carrillo Rowe, A. (2005). Be Longing: Toward a Feminist Politics of Relation. *NWSA Journal*, 17(2), (pp. 15-46).
- Cassils. (2012). *Rema Hort Mann Foundation*. <https://www.remahortmannfoundation.org/heather-cassils/>

- Cavanagh, S. L. (2010). *Queering Bathrooms: Gender, Sexuality, and the Hygienic Imagination*. University of Toronto Press.
- Certeau, M. (2007). Relatos de espacio. En *La invención de lo cotidiano* (pp. 127-142). Universidad Iberoamericana.
- Cervulle, M. (2008). French Homonormativity and the Commodification of the Arab Body. *Radical History Review*, (100), (pp. 171-179)
- Chambers-Letson, J. (2009). Contracting Justice: The Viral Strategy of Felix González-Torres. *Criticism*, 51(4, Fall 2009), (pp. 559-587).
- Chávez, K. R. (2010). Border (In)Securities: Normative and Differential Belonging in *LGBTQ and Immigrant Rights Discourse*. 7(2), (pp. 136-155).
- Cohen, C. J. (2004). Deviance as Resistance: A New Research Agenda for the Study of Black Politics. *Du Bois Review*, 1(1), (pp. 27-45).
- Cole, J. B. (2018). Passing Glances: Recognizing the Trans Gaze in Mulholland Drive. *Somatechnics*, 8(1), (pp. 79-94).
- Confluencia Movimiento Feminista. (2023). *Las leyes trans y el «modelo afirmativo» en España. Análisis descriptivo de su impacto en la salud de personas adultas y menores*. <https://movimientofeminista.org/informe-las-leyes-trans/>
- Connolly, W. E. (2002). *Identity/Difference. Democratic Negotiations of Political Paradox*. University of Minnesota Press.
- Contreras Lorenzini, M. J. (2013). La práctica como investigación: Nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*, 72(21-22), (pp. 71-86).
- Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño*. (1989). UNICEF. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child>

- Corona Berkin, S. (2020). Investigar en el lado oscuro de la horizontalidad. En I. Cornejo y M. Rufer (Eds.), *Horizontalidad: Hacia Una Crítica de La Metodología* (pp. 27-58). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm01vr.4>.
- Corroto, P. (2022). Camila Sosa Villada: «Soy travesti, no trans, no quiero robarle nada a las mujeres». *El Confidencial*, marzo 24.
- Crawford, L. (2010). Breaking Ground on a Theory of Transgender Architecture. *Seattle Journal for Social Justice*, 8(2 Spring/Summer 2010), (pp. 515-539).
- Crawford, L. (2020a). The Crumple and the Scrape. Two Architectures in the Mode of Queer gender. *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/200305>
- Crawford, L. (2020b). *Transgender Architectonics. The Shape of Change in Modernist Space*. Routledge.
- Currah, P. (2022, mayo 27). What Sex Does. *The New York Review*. <https://www.nybooks.com/online/2022/05/27/what-sex-does/>
- Currah, P., & Mulqueen, T. (2011). Securitizing Gender: Identity, Biometrics, and Transgender Bodies at the Airport. *Social Research*, 78(2), (pp. 557-582).
- Cvetkovich, A. (2003). Introduction. En *An archive of feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures* (pp. 14-63). Duke University Press.
- Dame-Griff, A. (2023). *The Two Revolutions. A History of the Transgender Internet*. NYU Press.
- De Blasio, J., & Knouf, A. (2022). A Conversation with Adriana Knouf. Tranxxeno lab: Promoting entanglements amongst entities trans and xeno [Nero].

- de Lauretis, T. (1985). Aesthetics and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34(Winter), (pp. 154-175).
- del Río Almagro, A., & Cordero Rodríguez, O. (2015). Arte, cuerpos y aseos públicos: Estrategias artísticas de cuestionamiento de los dispositivos arquitectónicos de segregación de sexo-género. *Política y Sociedad*, 52(2), (pp. 465-486).
- Delany, S. (2001). *Times Square, red, Times Square, blue*. New York University Press.
- Deleuze, G. (2019, marzo 9). Las sociedades de control. *Bloghemia*. Recuperado de <https://www.bloghemia.com/2019/03/postdata-sobre-las-sociedades-de.html>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos.
- Delfares, G. (2018, junio 8). The Crusade Of Transgender Activist Sylvia Rivera. *Bese*. Recuperado de <https://www.bese.com/the-crusade-of-transgender-activist-sylvia-rivera/>
- Desafíos a los que se enfrentan las personas migrantes trans en España*. (2022, enero 29). [Kif-Kif]. Tránsitos. Recuperado de <https://kifkif.info/desafios-a-los-que-se-enfrentan-las-personas-migrantes-trans-en-espana/>
- Doan, P. L. (s. f.). To Count or Not to Count: Queering Measurement and the Transgender Community. *Women's Studies Quarterly*, 44(3/4), (pp. 89-110).
- Duggan, L. (2002). The new homonormativity: The sexual politics of neoliberalism. En R. Castronovo y D. D. Nelson (Eds.), *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics* (pp. 171-191). Duke University Press.

- Egaña, L., & Solá, M. (2016). Hacking the Body: A Transfeminist War Machine. *Transgender Studies Quarterly*, 3(1-2), (pp. 74-80).
- Enke, A. F. (2012). The education of little cis: Cisgender and the discipline of opposing bodies. En *Transfeminist perspectives in and beyond transgender and gender studies* (pp. 60-77). Temple University Press.
- Falconí Trávez, D. (2014). La leyenda negra marica: Una crítica comparatista desde el Sur a la teoría queer hispana. En D. Falconí Trávez, S. Castellanos, y M. A. Viteri (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: Diálogos desde/con el Sur* (pp. 81-116). Egales Editorial.
- Farneda, P. O. (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires.
- Farneda, P. O. (2016). Prácticas artísticas trans: Estrategias ex-céntricas para hacerse un cuerpo propio. *Versión. Estudios de comunicación y Política*, 37, (pp. 155-171).
- Feder, S. (Director). (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [Documental]. Netflix.
- Feinberg, L. (1998). *Trans Liberation. Beyond pink or blue*. Beacon Press.
- Fellman, I. (2021). Making Space: Dr. Susan Stryker and Preserving Transgender History in San Francisco. *National Trust for Historic Preservation*, septiembre 21. Recuperado de <https://savingplaces.org/stories/making-space-dr-susan-stryker-and-preserving-transgender-history-in-san-francisco>
- Fernández Romero, F. (2019). La Productividad Geográfica del Cisexismo: Diálogos entre los Estudios Trans y la Geografía. *Las ciencias sociales en tiempos de ajuste: artículos seleccionados de las*

- IX Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, (pp. 269-285).
- Fernández Salinas, V. (2007). Comunidad gay y espacio en España. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 43, (pp. 241-260).
- Figari, C. (2014). Fagocitando lo queer en el Cono Sur. En D. Falconí Trávez, S. Castellanos, y M. A. Viteri (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: Diálogos desde/con el Sur* (pp. 63-80). Egales Editorial.
- Fornssler, B. (2010). The Cyborg Affect: Encountering Via Switch. *eTopia*.
- Foucault, M. (1984). Right of Death and Power over Life. En P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (pp. 258-272). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1990). We «Other Victorians». En R. Hurley (Trad.), *The History of Sexuality Vol. I* (pp. 3-13). Vintage Books.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Foucault, M. (2003). *Society must be defended* (D. Macey, Trad.). Picador.
- Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (F. Perujo, Trad.; Primera edición). Siglo XXI Editores Argentina.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. 1—La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.; Trigesimoprimera edición). Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- G. Cortés, J. M. (2013). Ciudades controladas. *Re-visiones*, 3, (pp.15-25).
- Galdanova, A. (Director). (2023). *Queendom* [Documental]. Submarine.

- Galera de Ulierte, V. (2020). La fotografía en travestismos de masculinidades femeninas. En E. M. Ramos Frendo (Ed.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 414-445). ArCiBel Editores.
- Gallo González, D. (2023). Afropunken Instagram de la mano de José Esteban Muñoz: De la “desidentificación” al “sentimiento y la sensación de lo común marrón”. *Perspectivas Afro*, 2(2), (pp.371-386).
- García López, D. J. (2018). El fin de todos los derechos: El cuerpo viviente como umbral de la democracia. *Bioética y Bioderecho*, 52 (pp. 223-247).
- Garner, S. (2008). Towards a Critical Discourse in Drawing Research. En *Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice Research* (pp. 15-26). Intellect Books.
- Genderhacker. (2023a). ¿Cuál es mi género? El que me da la gana. La Teoría Queer y el contexto del arte español. Archivo T. Recuperado de <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/cual-es-mi-genero-el-que-me-da-la-gana/>
- Genderhacker. (2023b). El eje del mal es heterosexual. La irrupción de las «multitudes queer». Archivo T. Recuperado de <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/el-eje-del-mal-es-heterosexual/>
- Gerner, A. (s. f.). Diagrammatic Thinking. Monument to Transformation. Recuperado de <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/d/diagrammatic-thinking/diagrammatic-thinking-alexander-gerner.html>

- Getsy, D. J. (2015). *Abstract Bodies. Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*. Yale University Press.
- Getsy, D. J. (2019). Ten Queer Theses on Abstraction. En J. Lesdesma (Ed.), *Queer abstraction*. Des Moines Art Centre.
- Getsy, D. J., & Gossett, C. (2021). A Syllabus on Transgender and Nonbinary Methods for Art and Art History. *Art Journal*, 80(4), (pp. 100-115). <https://doi.org/10.1080/00043249.2021.1947710>
- Ghaziani, A., & Brim, M. (2016). Introduction: Queer Methods. *Women's Studies Quarterly*, 44(3/4), (pp. 14-27).
- Ghaziani, A., & Brim, M. (2019). Queer Methods: Four Provocations for an Emerging Field. En *Imagining Queer Methods* (pp. 1-27). NYU Press.
- Giesecking, J. J. (2014). A Queer Geographer's Life as an Introduction to Queer Theory, Space, and Time. En L. Lau, M. Arsanios, F. Zúñiga-González, & M. Kryger (Eds.), *Queer Geographies* (pp. 14-21). Museet for Samtidskunst // Museum of Contemporary Art.
- Gomá, M. (2022). A Queer Migrant Gaze: Re-signifying Spanish National Identity with Electro-pop and Reggaetón. *Actes du colloque étudiant / Art et Politique : les enjeux de la localité dans les pratiques*.
- Gosset, R., Stanley, E. A., & Burton, J. (2017a). Known Unknowns: An Introduction to Trap Door. En *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* (pp. xv-xxvi). The MIT Press.
- Gosset, R., Stanley, E. A., & Burton, J. (Eds.). (2017b). *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. The MIT Press.

- Gossett, C. (2010, abril 1). QTGNC Resistance, Neoliberalism, and Social Memory. *Thinking Gender Papers*, UCLA Center for the Study of Women.
- Gros, A. E. (2016). Judith Butler y Beatriz Preciado: Una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría queer. *Revista Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 16(30), (pp.245-260). <https://doi.org/10.22518/16578953.547>
- Grosfoguel, R. (2019). Epistemic Extractivism: A Dialogue with Alberto Acosta, Leanne Betasamosake Simpson, and Silvia Rivera Cusicanqui. En *Knowledges Born in the Struggle* (pp. 203-219). Routledge.
- Grossman, A. H., D'Augelli, A., Salter, N. P., & Hubbard, S. M. (2005). Comparing Gender Expression, Gender Nonconformity, and Parents' Responses of Female-to-Male and Male-to-Female Transgender Youth. *Journal of LGBT Issues in Counseling*, 1(1), (pp.41-59).
- Grupo de Trabajo Queer (ed.) (2005). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Traficantes de sueños.
- Grzanka, P. R. (2016). Queer Survey Research and the Ontological Dimensions of Heterosexism. *Women's Studies Quarterly*, 44(3/4), (pp.131-149).
- Guasch, O. (2006). *La sociedad rosa* (2a ed.). Anagrama.
- Guzmán, P., & Platero Méndez, L. (2012). Passing, enmascaramiento y estrategias identitarias: Diversidades funcionales y sexualidades no-normativas. En L. Platero Méndez (Ed.), *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Bellaterra.

- Halberstam, J. J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Halberstam, J. J. (2014). Wildness, Loss, Death. *Social Text* 121, 32(4), (pp.137-148).
- Halberstam, J. J. (2018). *Trans\*: Una guía rápida y peculiar de la variación de género*. Egales Editorial.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), (pp.575-599).
- Haraway, D. (2012). Awash in Urine: DES and Premarin® in Multispecies Response-ability. *Women's Studies Quarterly*, 40(1/2), (pp.301-316).
- Haraway, D. (2020). *Manifiesto Ciborg*. Kaotika Libros.
- Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe*, 12(2), (pp.1-14).
- Hayward, E. (2008). More Lessons from a Starfish: Prefixial Flesh and Transspeciated Selves. *Women's Studies Quarterly*, 36(3/4), (pp. 64-85).
- Hayward, E. (2014). Transxenoestrogenesis. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), (pp. 255-258).
- Hurley, N. (2014). The Little Transgender Mermaid: A shape-shifting tale. En *Seriality and texts for young people* (pp. 258-280). Palgrave Macmillan.
- Hurtado Rubio, M. C., & Browne Sartori, R. F. (2019). «Café con piernas» una pornotopía a la chilena: Sexualidad y espacio en una instalación neoliberal. *Estudios Ibero-Americanos*, 45(3), (pp.114-122).

- Jackson, S. (1967). Theorizing: The Scaffolding. En *Lines of Activity: Performance, Historiography, Hull-House Domesticity* (pp. 1-35). University of Michigan Press.
- Jefferies, D. (2020). Seawater/C-cup: Fishy Trans Embodiments and Geographies of Sex Work in Newfoundland. *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 11(1), (pp.17-35).
- Jefferies, D. (2022). The Still Unfathomed Trans+Oceanic. *The Goose: A Journal of Arts, Environment, and Culture in Canada*, 19(2), Art. 3.
- Jiménez Lecićena, J. (2019). Hacia una espacialidad queer en la obra de Cabello/Carceller. *De Arte*, 18, (pp. 245-260).
- Johnson, A. H. (2016). Transnormativity: A New Concept and Its Validation through Documentary Film About Transgender Men. *Sociological Inquiry*, XX(X), (pp.1-27).
- Johnston, L. (2020). *Transforming Gender, Sex, and Place. Gender Variant Geographies*. Routledge.
- Kaufmann, T. (2011). Arte y conocimiento: Rudimentos para una perspectiva decolonial (R. Sánchez Castillo, Trad.). *Transversal Texts, Art/Knowledge: Overlaps and Neighbouring Zones* (03).
- Keegan, C. M. (2016). Revisitation. A trans phenomenology of the media image. *MedieKultur*, 61, (pp. 26-41).
- Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons* (Second printing). Harvard University Press.
- Knouf, A., & Contributors. (2019, 2022). Tranxxenolab [Tranxxenolab]. *Tranxxenolab*. <https://tranxxenolab.net/>
- Konnely, L. (2021). Both, and: Transmedicalism and resistance in non-binary narratives of gender-affirming care. *Toronto Working Papers in Linguistics*, 43.

- Kosofsky Sledgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Kristeva, J. (1982). Approaching Abjection. En *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Kwon, M. (1997). One Place after Another: Notes on Site Specificity. *October*, 80 (Spring 1997), (pp. 85-110).
- Kwon, M. (2000). The Wrong Place. *Art Journal*, 59 (1, Spring 2000), (pp. 32-43).
- Laverne Cox says «it's not safe if you're a trans person» after attack. (2020, November 30). *BBCNews*. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-55128009>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros S.L.
- Ley 4/2023. Para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGBTI, 4/2023, Jefatura del Estado, 51 *BOE-A-2023-5366 30452* (2023).
- Lindsay, J. (s. f.). Queer (v.). En *Social Justice Encyclopedia*.
- Livingston, J. (Director). (1990). *Paris is Burning*. Off White Productions Inc.
- López Clavel, P. (2015). Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana. *Asparkia. Investigación feminista.*, 26, (pp.137-153).
- López Munuera, I. (2020). Lands of Contagion. *e-flux*, Sick Architecture. <https://www.e-flux.com/architecture/sick-architecture/363717/lands-of-contagion/>
- López, S., & Platero, R. L. (Eds.). (2019). *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas*. Bellaterra.
- Lorenz, R. (2012). *Queer Art. A Freak Theory*. [transcript].

- Love, H. (2016). Queer Messes. *Women's Studies Quarterly*, 44 (3/4), (pp. 345-349).
- Lozano de la Pola, R. (2013). Prácticas de(s)generadas: Escenarios y cuerpos ambulantes. *Investigación Teatral*, 3 (5), (pp. 61-77).
- Lozano de la Pola, R. (2019). Cuir visualities, survival imaginaries: Narrative Territorialities, Cross-cultural Currents. En M. Iqani y F. Resende (Eds.), *Media and the Global South* (pp. 86-104). Routledge India.
- Lyons, L. (2012). Drawing your way into understanding. *Tracey. Drawing and Visualization Research*, May (Drawing Knowledge).
- Maharaj, S. (2002). Xenopistemics: Makeshift for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes. *Documenta 11, Plattform 5: Ausstellung*, (pp. 71-84).
- Maharaj, S. (2009). Know-how and No-How: Stopgap notes on «method» in visual art as knowledge production. *Art Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2 (2).
- Marchante, A. *Transbutch Luchas fronteras de género entre el arte y la política*, (Tesis doctoral) Universitat Barcelona, 2016, <http://hdl.handle.net/10803/370854>
- Máximo, M. (2012, October 2). Fluidos Trans: Arte y Performance Queer. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/fluidos-trans-arte-y-performance-queer/>
- Mbembé, A. (2003). Necropolitics (L. Meintjes, Trans.). *Public Culture*, 15 (1), (pp.11-40).
- McCormack, N. (2023, November 22). Beyond Language Lays Monstrosity Roque/Raquel Salas Rivera on Queer Being. *ReVista. Harvard Review of Latin America*.

- Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Bellaterra.
- Mérida Jiménez, R. M. (2019). Archivos trans\* para la España de los años 70. En G. Trujillo y A. Berzosa (Eds.), *Fiestas, Memorias, Archivos. Política Sexual Disidente y Resistencias Cotidianas en España en los Años Setenta*. Brumaria.
- Meronek, T. (2018). See You in Hell: This Queer Artist's Work Resists the Gender Binary [*Them*], septiembre. <https://www.them.us/story/craig-calderwood>
- Metzger, C., & Ringelberg, K. (2020). Prismatic views: A look at the growing field of transgender art and visual culture studies. *Journal of Visual Culture*, 19 (22), (pp.159-170). <https://doi.org/10.1177/1470412920946829>
- Miller, S. (Shaeleya) D. (2021). Trans Aesthetics and Similes of Oppression: Trans-Inclusive Discourse in Queer Spaces. *Transgender Studies Quarterly*, 8 (3), (pp. 327-348).
- Millet, A. (2020). *Cisexismo y Salud. Algunas ideas desde el otro lado*. Puntos Suspensivos Ediciones.
- Missé, M. (2018). *A la conquista del cuerpo equivocado* (6a ed.). Egales Editorial.
- Möller González, N. (2013). Dentro de ella: Representación científica y placer sexual. *Nómadas*, 38.
- Montenegro Martínez, M., Egaña Rojas, L., & Pujol Tarrés, J. (2019). De las marcas de diferencia a los cuerpos de(s) generados. Una figuración queer. En S. López y R. L. Platero (Eds.), *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas* (pp. 51-86). Edicions Bellaterra.

- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra Editora.
- Muñoz, L. (2019). En el Centro Cultural Border/ Jauría  
Trans.“Palimpsesto”: Una exposición sobre la memoria de la identidad trans mexicana. *La Izquierda Diario*, junio 5, <https://www.laizquierdadiario.mx/Palimpsesto-Una-exposicion-sobre-la-memoria-de-la-identidad-trans-mexicana>
- Namaste, V. K. (2006). Genderbashing. Sexuality, Gender, and the Regulation of Public Space. En S. Stryker y S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. Routledge.
- Navarrete, C. (2007). Todo arte es político. Representaciones de lo político y políticas de la representación. Notas sobre feminismo y globalización. *concinnitas*, 1 (10), (pp. 78-85).
- Navarrete, C., Ruido, M., & Vila, F. (2005). Trastornos para devenir: Entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. *Desacuerdos 2*, (pp. 158-187).
- Oihana Cordero. (2016). Entrevista a Azucena Vieites. *Sobre*, 2, (pp.172-180).
- Ortega Arjonilla, E. (Mayoko), López Rodríguez, S., & Platero Méndez, R. L. (2019). Cuerpos racializados y políticos. En S. López y R. L. Platero (Eds.), *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas* (pp. 241-256). Edicions Bellaterra.
- Parra Martínez, J., Pastor García, C., Gilsanz Diaz, A., & Gutierrez Mozo, M. E. (2022). Mediterráneo(s) Queer. Una lectura interseccional del litoral de Alicante. *INVI*, 37 (104), (pp.100-129).

- Peet, R. (2000). Celebrating Thirty Years of Radical Geography. *Environment and Planning*, 32 (6), (pp.951-953). <https://doi.org/10.1068/a32202>
- Peixoto Caldas, J. M. (2010). Usos y apropiación queer del espacio urbano: El caso GayEixample en Barcelona y Chueca en Madrid. *XI Coloquio Internacional de Geocritica*, Buenos Aires, Argentina.
- Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Editorial Alpuerto.
- Petherbridge, D., & Bright, R. (2016, January). On Drawing [*Interalia Magazine*]. <https://www.interaliomag.org/interviews/deanna-petherbridge/>
- Phelan, P. (2003). The ontology of performance: Representation without reproduction. En *Unmarked: The Politics of Performance*. (pp. 147-166, 191-192). Routledge.
- Philomène, L. (2020). Trans Gaze. [laurencephilomene.com](https://www.laurencephilomene.com). <https://www.laurencephilomene.com/transgaze>
- Picornell, M. (2010). ¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia\*. *Feminismo/s*, 16, (pp.281-304).
- Pierrot. (2006). *Memorias Trans. Transexuales, Transformistas y Travestis*. Morales i Torres.
- Platero, R. L. (2015). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer? En *Otras formas de (re) conocer: Reflexiones, herramientas aplicaciones desde la investigación feminista* (pp. 79-96). UPV/EHU.

- Platero Méndez, L. (2016). La transfobia también es una lucha feminista. *Viento Sur. Por una izquierda alternativa*, 146, pp. 55-61.
- Platero, R. L. (2023). Strange bedfellows: Anti-trans feminists, VOX supporters and biologicist academics. *DiGeSt Journal of Diversity and Gender Studies*, 10 (2), (pp.124-130).
- Platero, R. L., Rosón, M., & Ortega, E. (Mayoko) (Eds.). (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Edicions Bellaterra.
- Portero, A. (2019). La «doble muerte» de Paloma. *Agente Provocador*, septiembre 26. <https://www.agenteprovocador.es/publicaciones/la-doble-muerte-de-paloma>
- Povinelli, E. A. (2011). The Woman on the Other Side of the Wall: Archiving the Otherwise in Postcolonial Digital Archives. *Difference: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 22 (1), (pp.146-171)
- Povinelli, E. A. (2016a). Can Rocks Die? Life and Death inside the Carbon Imaginary. En *Geontologies A Requiem to Late Liberalism* (pp. 30-56). Duke University Press.
- Povinelli, E. A. (2016b). The Three Figures of Geontology. En *Geontologies A Requiem to Late Liberalism* (pp. 1-29). Duke University Press.
- Pow, W. (Whit). (2021). A Trans Historiography of Glitches and Errors. *Feminist Media History*, 7 (1), (pp.197-230).
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Editorial Espasa Calpe.
- Preciado, P. B. (2012a). Architecture as a Practice of Biopolitical Disobedience. *Log*, 25 (Summer 2012), (pp.121-134).
- Preciado, P. B. (2012b). *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*. Universidad de Princeton.

- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Editorial Anagrama.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Prosser, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transexuality*. Columbia University Press.
- Prosser, J. (2006). Judith Butler. Queer Feminism, Transgender, and the Transubstantiation of Sex. En S. Stryker y S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. Routledge, (pp. 257-280).
- Puar, J. K. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in queer times*. Duke University Press.
- Red Conceptualismos del Sur. (2022). *Giro Gráfico: Como en el Muro la Hiedra*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Reed, C. (1996). Imminent Domain: Queer Space in the Built Environment. *Art Journal*, 55.(4), (pp.64-70).
- Rivas San Martín, F. (2011). Diga queer con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. En CUDS (Ed.), Por un feminismo sin mujeres. *Territorios Sexuales Ediciones*, (pp. 59-75).
- Rivera, S., & Johnson, M. P. (2022). *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, Revuelta y Lucha Trans Antagonista*. Editorial Imperdible.
- Rojas, A. G. (2018, noviembre 23). Caravana de migrantes en Tijuana: “Salí de Honduras porque mataron a mi pareja por homofobia”, la violencia que persigue a las transexuales de Centroamérica. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46317956>
- Sabsay, L. (2014). Políticas Queer, Ciudadanía Sexual y Decolonización. En D. Falconí Trávez, S. Castellanos, & M. A.

- Viteri (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: Diálogos desde/ con el Sur* (pp. 45-60). Egales Editorial.
- Sáez, J. (2008). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Síntesis.
- Said, E. (1979). Introduction. En *Orientalism* (pp. 1-9). Vintage Books.
- Sánchez, J. A. S. (2006). Otros lugares, otras intimidades: espacio y sexualidad en el nuevo cine queer. In *Lecciones de disidencia: ensayos de crítica homosexual* (pp. 131-146). Egales.
- Sánchez, J. A. S. (2013). Ciudad, sexualidad y memoria en el “experimental” queer” desde 1970. In *El sexo de la ciudad* (pp. 61- 77). Tirant lo Blanch.
- Sánchez Osores, I. (2023). Realismo Trash: Escenas Trans(literarias) en la Literatura Latinoamericana del siglo XXI. *Revista Iberoamericana*, LXXXIX (282-283), (pp.393-414).
- Sanden, J., & Wolff, R. (Directores). (2021). Queer Histories of the Piers | David Hammons: Day’s End. *Whitney Museum of American Art*. <https://www.youtube.com/watch?v=tS990SCeQIE>
- Sanders, J., & Stryker, S. (2016). Stalled: Gender-Neutral Public Bathrooms. *The Shouth Atlantic Quaterly*, 115 (4, October), (pp.779-788). <https://doi.org/10.1215/00382876-3656191>
- Santoró, P. (2019). Encarnar el virus. En S. López y R. L. Platero (Eds.), *Cuerpos Marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas* (pp. 87-108). Edicions Bellaterra.
- Savic, S., & Wuschitz, S. (2018). Feminist Hackerspace as a Place of Infrastructure Production. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 13.

- Serano, J. (2007). *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Seal Press.
- Shabbar, A. E. (2016). Queer Bathroom Graffiti Matters: Agential Realism and Affective Temporalities. *Rhizomes. Cultural studies in emerging knowledge*, 30. <http://www.rhizomes.net/issue30/shabbar/index.html>
- Sharpe, A. (2002). *Transgender Jurisprudence. Dysphoric Bodies of Law*. Routledge-Cavendish.
- Sharpe, A. (2006). From Functionality to Aesthetics The Architecture of Transgender Jurisprudence. En S. Stryker y S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader*. Routledge.
- Sharpe, C. (2016). *In the Wake: On Blackness and Being*. Duke University Press Books.
- Shin, A., Kirkpatrick, N., & Branigin, A. (2023). Anti-trans bills have doubled since 2022. Our map shows where states stand. *The Washington Post*, mayo 19.
- Shock, S. (2011). *Poemario Trans Pirado*. Nuevos Tiempos.
- Shohat, E., & Stam, R. (1998). Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics. En N. Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (pp. 27-49). Routledge.
- Silva Flores, V. (2015). Práctica artística como Investigación: Aproximaciones a un debate. *Congreso Internacional de Investigación En Artes Visuales*. ANIAV, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España, junio 25. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1075>
- Silva Santana, D. (2017). Transitionings and Returnings: Experiments with the Poetics of Transatlantic Water. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 4 (2), (pp.181-190).

- Silverman, V., & Stryker, S. (Directores). (2005). *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* [Documental]. The Independent Television Service (ITVS), KQED Public Television. <https://www.kqed.org/trulyca/43/screaming-queens>
- Snorton, C. R. (2009). «A New Hope»: The Psychic Life of Passing. *Hypatia*, 24 (3), (pp.77-92).
- Snorton, C. R. (2017). *Black on both sides. A Racial History of Trans Identity*. University of Minnesota Press.
- Snorton, C. R. (2018). *Fleshly Encounters: Black Feminisms and the Mutability of Gender*. <https://gsws.sas.upenn.edu/center/media/video/c-riley-snorton-fleshy-encounters-black-feminisms-and-mutability-gender>
- Snorton, C. R. (2019). *Negra por los cuatro costados: Una historia racial de la identidad trans*. Bellaterra.
- Snorton, C. R., & Haritaworn, J. (2013). Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence, Death and the Trans of Color Afterlife. En S. Stryker y A. Aizura (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (2a Edición), Routledge, (pp. 66-76).
- Sottile, F. (2020). *La mostruositrans. Per un'alleanza transfemminista fra le creature mostre*. Eris Edizioni.
- Spade, D. (2007). Methodologies of Trans Resistance. En *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Blackwell Publishing.
- Spade, D. (2015). *Normal Life. Administrative Violence, Critical Trans Politics and the Limits of the Law*. Duke University Press.
- Spencer, L. G. (2013). Performing transgender identity in The Little Mermaid: From Andersen to Disney. *Communication Studies*, 65 (1), (pp.112-127).

- Spiller, H. (1987). Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. *Diacritics*, 17 (2), (pp.64-81).
- Sprayregen, M. (2023). Here are all the anti-trans bills that have become law in 2023. *lgbtqnation*, marzo 14 2024. <https://www.lgbtqnation.com/2023/03/here-are-all-the-anti-trans-bills-that-have-become-law-in-2023/>
- Stanly, A. N. (2023). *The Necropolitics of being Transgender: How the death industry erases trans people and how social media can be used as a tool bring them back*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14362.11206>
- Steinmetz, K. (2019). The Transgender Tipping Point. *Time Magazine*. <https://time.com/135480/transgender-tipping-point/>
- Steyerl, H. (2010). Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict. *mahkuzine*, 8.
- Stryker, S. (s. f.). Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 10 (2), (pp.212-215).
- Stryker, S. (2006). (De)subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies. En *The Transgender Studies Reader*. Routledge, (pp. 1-18).
- Stryker, S. (2008a). Dungeon Intimacies: The Poetics of Transsexual Sadomasochism. *Parallax*, 14 (1), (pp.36-47).
- Stryker, S. (2008b). Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity. *Radical History Review*, 100, (pp.144-157).
- Stryker, S., & Whittle, S. (Eds.). (2006). *The Transgender Studies Reader*. Routledge.
- Sullivan, G. (2006). Research Acts in Art Practice. *Studies in Art Education*, 48 (1), (pp.19-35).

- Sullivan, N. (Director). (1976). *The Piers in New York City in 1976*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=RISU5rjfi9E>
- Sullivan, N. (dir.). (1988). *A Walk from the Meatmarket to the West Side Piers in New York in 1988*. <https://www.youtube.com/watch?v=GAPr0kORk5M>
- Sullivan, N. (dir.). (1989). *Nelson's Last Tape—July 3, 1989*. <https://www.youtube.com/watch?v=6t0kPyTeZps>
- Szulc, L. (2020). Digital Gender Disidentifications: Beyond the Subversion Versus Hegemony Dichotomy and Toward Everyday Gender Practices. *International Journal of Communication*, 14, 5 (pp.426-5454).
- Tang, J. (2017). Contemporary Art and Critical Transgender Infrastructures. En J. Burton, R. Gosset, & E. A. Stanley (Eds.), *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* (pp. 363-393). The MIT Press.
- Taylor, D. (2006). Performance and/as History. *TDR: The Drama Review*, 50 (1 (T 189)), (pp.67-86).
- Tsika, N. (2016). CompuQueer: Protocological Constraints, Algorithmic Streamlining, and the Search for Queer Methods Online. *Women's Studies Quarterly*, 44 (4/3), (pp.111-130).
- Tuck, E., & Ree, C. (2013). A Glossary of Haunting. En S. Holman Jones, T. E. Adams, & C. Ellis (Eds.), *Handbook of Autoethnography* (pp. 639-658). Left Coast Press, In.
- Tweedy, A. (2016). Openings, Obstacles, and Disruptions: Desire as a Portable Queer Method. *Women's Studies Quarterly*, 44 (4/3), (pp.208-223).

- Vaccaro, J., & Gregory, S. (2022). *Bring Your Own Body. Transgender Between the Archives and Aesthetics*. The Cooper Union for the Advancement of Science and Art.
- Vade, D. (2005). Expanding Gender and Expanding the Law: Toward a Social and Legal Conceptualization of Gender that is More Inclusive of Transgender People. *Michigan Journal of Gender & Law*, 11, (pp.255-315).
- Valencia, S. (2015). *Metodologías queer/cuir decoloniales*. [Podcast]. <https://soundcloud.com/maria-lopez-editora/sayak-valencia-metodologias-queercuir-decoloniales>
- Valencia, S. (2018). *Gore Capitalism* (J. Pluecker, Trans.). Semiotext(e).
- Valencia, S. (2019). Necropolítica, Políticas Post-Mortem/Trans-mortem y Transfeminismos en las Economías Sexuales de la Muerte. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6 (2), (pp.180-193). <https://doi.org/10.1215/23289252-7348426>
- Vargas, C. E. (Director). (2010). *Have you ever seen a Transexual before?* [Video]. <http://www.chrisevargas.com/have-you-ever-seen-a-transsexual-before>
- Vargas Cervantes, S. (2014). *Mujercitos!* RM Verlag.
- Vargas Cervantes, S. (2015, July 28). ¿Qué hace que una obra de arte sea queer? [Article]. *I+D Vice*. [https://i-d.vice.com/es\\_mx/article/ywvpv7j/qu-hace-que-una-obra-de-arte-sea-queer](https://i-d.vice.com/es_mx/article/ywvpv7j/qu-hace-que-una-obra-de-arte-sea-queer)
- Vázquez, F., & Cleminson, R. (2011). El destierro de lo maravilloso. Hermafroditas y mutantes sexuales en la España de la Ilustración. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, LXIII (1), (pp.7-38).

- Villaplana Ruiz, V., Valencia, S., Lozano, R., & Gutiérrez Magallanes, C. (2017). Memoria Queer/Cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global. *Arte y políticas de identidad*, 16, (pp.9-14).
- Viteri, M. A. (2017). Intensiones: Tensions in *Queer Agency and Activism in Latino América*. *Feminist Studies*, 43 (2), (pp.405-417).
- Walikainen Rouleau, L. (2012). The Materiality of Privacy: Private Spaces in Public Places. *Material Matters. Material Culture Symposium for Emerging Scholars*, Universidad de Delaware,
- Wang, A. (2023). (Im)possible Futures: Gender Hacking as Queer and Racial Futurity. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 29 (3), (pp.305-327).
- Ward, J. (2016). Dyke Methods: A Meditation on Queer Studies and the Gay Men Who Hate It. *Women's Studies Quarterly*, 44(3/4), pp.68-85.
- Wayar, M. (2019). *Travesti. Una Teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces.
- Wesseling, E. (2023). Transcorporeality in 21st-century mermaid tales. En *Children's Cultures after Childhood* (pp. 20-34). John Benjamins Publishing Company.
- Wilson, M. (2021). Gena Marvin Is Redefining Russian Beauty. *PAPER.*, August 25 2024. <https://www.papermag.com/gena-marvin#rebelltitem2>
- Winton, A. (2017). Cuerpos disidentes en movimiento: Miradas sobre movilidad transgénero desde la frontera sur de México. *El Cotidiano*, 202, (pp.115-126).

- Zafra, R. (2014). Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia*, 16 (1), (pp.97-109).
- Zafra, R. (2021). La cultura como liminalidad. Transiciones desde las vidas-trabajo. *Mercurio*, 216, (pp.8-9).
- Zeneca, R. (2019). Migrating Like a Queen: Visuality and Performance in the Trans Gay Caravan. *Women's Studies Quarterly*, 47 (3/4), (pp.99-118).
- Zengin, A. (2019). The Afterlife of Gender: Sovereignty, Intimacy, and Muslim Funerals of Transgender People in Turkey. *Cultural Anthropology*, 34 (1), (pp.78-102).
- Zuberman, N. (2018). Marlene Wayar: «Soy un gerundio: No sé qué soy, sí que estoy siendo travesti». *Tiempo argentino*, September 20. <https://www.tiempoar.com.ar/informacion-general/marlene-wayar-soy-un-gerundio-no-se-que-soy-si-que-estoy-siendo-travesti/>

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Peter Hapak (2014), *Laverne Cox* 61  
*The Transgender Tipping Point* [Portada de la revista Time]. <https://time.com/135480/transgender-tipping-point/>
- Figura 2. Adriana Knouf (2019), *TX-1* 76  
Knouf, A. (2020). *Tx-1* [Escultura espacial]. <https://tranxxenolab.net/projects/>
- Figura 3. Adriana Knouf (2019), *TX-1* 76  
Knouf, A. (2020). *Tx-1* [Escultura espacial]. <https://tranxxenolab.net/projects/>
- Figura 4. Effy Beth (2010), *Primera menstruación* 95  
Beth, E. (2010). *Primera Menstruación* [Performance]. <https://nuncaserasmujer.blogspot.com/2010/04/primera-menstruacion.html>
- Figura 5. Cassils (2012), *Becoming an Image* 98  
Cassils. (2012). *Becoming an Image* [Performance]. <https://www.cassils.net/cassils-artwork-becoming-an-image>
- Figura 6. Mel Baggs (2007), fotograma de *In My Language* 102  
Baggs, M. (2007). *In my language* [Videoperformance]. <https://laspalabrasescritasnoselasllevalviento.wordpress.com/2012/10/28/in-my-language/>
- Figura 7. Wu Tsang (2008), *The Shape of a Right Statement I* 104  
[Videoperformance]. <https://www.moma.org/collection/works/188578>

- Figura 8. Gena Marvin (2021), *Sin título* 106  
 Marvin, G. (2021). *Sin título* [Performance]. <https://www.papermag.com/gena-marvin>
- Figura 9. Marieta Vázquez (2023), *Susy Shock en Traviarca Íntima* 109  
 Shock, S. (2023). *Traviarca Íntima* [Performance]. <https://quedigital.com.ar/cultura/susy-shock-comienza-su-gira-en-mar-del-plata-creo-en-el-encuentro-que-produce-el-canto/>
- Figura 10. Lucy Lyons (2012), *Delineating Disease* 115  
 Lyons, L. (2013). *Delineating Disease* [Dibujo]. <https://www.lucylyons.org/>
- Figura 11. Nicoz Balboa (2023), *Transformer* 118  
 Balboa, N. (2023). *Transformer. Manuale d'educazione sperimentale per passare dalla disforia all'euforia di genere*. Oblomov.
- Figura 12. Craig Calderwood (2019), *Sugar Water* 119  
 Calderwood, C. (2019). *Sugar Water* [Dibujo]. <https://craigcalderwood.com/sugar-water>
- Figura 13. Edie Fake (2018), *Open Source* 122  
 Fake, E. (2018). *Open Source* [Dibujo]. <https://icavcu.org/artist/fake/>
- Figura 14. Ocaña (1973-1980), *Sin título* 151  
 Ocaña. (1973). Sin título (Rambla de las Flores), 1973-1980 [Fotografía]. <https://www.lemouvement.ch/ocana.html>
- Figura 15. Cuartoscuro (2016), *Manifestación por el transfeminicidio de Paola Buenrostro en Avenida Insurgentes* 153  
 Cuartoscuro. (2016). Manifestación por el transfeminicidio de Paola Buenrostro. <https://lacaderadeeva.com/entrevistas/kenya-cuevas-sigue-en-busqueda-de-justicia-para-paola-buenrostro/9370>

- Figura 16. Leonard Fink (1973), *STAR* 156  
 Fink, L. (1973). *Street Transvestite Action Revolutionaries*.  
 LGBT Community Center National History Archive. [https://  
 makinggayhistory.com/podcast/episode-1-1/](https://makinggayhistory.com/podcast/episode-1-1/)
- Figura 17. Susan Stryker (2005) Fotograma del documental *Screaming  
 Queens* 179  
 Silverman, V., & Stryker, S. (Directores). (2005). *Screaming  
 Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* [Documental].  
 The Independent Television Service (ITVS), KQED Public  
 Television. [https://www.kqed.org/  
 trulyca/43/screaming-  
 queens](https://www.kqed.org/trulyca/43/screaming-queens)
- Figura 18. Daniel Alonso Viña (2023), *Mausoleo Tiresias* 189  
 Viña, D. A. (2023). *Mausoleo Tiresias* [Fotografía]. [https://  
 elpais.com/mexico/2023-06-11/la-activista-trans-que-sepulta-  
 a-sus-amigas-olvidadas-los-primeros-cuerpos-los-velaba-yo-  
 sola-solita.html](https://elpais.com/mexico/2023-06-11/la-activista-trans-que-sepulta-a-sus-amigas-olvidadas-los-primeros-cuerpos-los-velaba-yo-sola-solita.html)
- Figura 19. Kendal Blust (2017), *Caravana Trans Gay Migrante* 193  
 Blust, K. (2017). *1ra Caravana Trans Gay Migrante 2017*  
 [Fotografía]. [https://www.washingtonblade.  
 com/2017/08/12/16-trans-gay-central-america-migrants-  
 seek-asylum- u-s/](https://www.washingtonblade.com/2017/08/12/16-trans-gay-central-america-migrants-see-asylum-us/)
- Figura 20. Val Shaff (1996), *Sylvia Rivera* 208  
 Shaff, V. (1996). *Sylvia Rivera* [Fotografía]. [https://www.e-  
 flux.com/architecture/sick-architecture/363717/lands-of-  
 contagion/](https://www.e-flux.com/architecture/sick-architecture/363717/lands-of-contagion/)
- Figura 21. Val Shaff (1996), *Sylvia Rivera* 208  
 Shaff, V. (1996). *Sylvia Rivera* [Fotografía]. [https://www.e-  
 flux.com/architecture/sick-architecture/363717/lands-of-  
 contagion/](https://www.e-flux.com/architecture/sick-architecture/363717/lands-of-contagion/)

Figura 22. Chris E. Vargas (2013), *Have you ever seen a transsexual before?* 214

Vargas, C. E. (2013). *Have you ever seen a transsexual before?* [Vídeo]. <https://dirtylooksla.org/events/chris-e-vargas>

Figura 23. Coco Guzmán (2006), *Il Pleut de Gouines #1* 242  
Archivo personal

Figura 24. Coco Guzmán (2008), *Llueven Queers en Vigo* 244  
Archivo personal

Figura 25. Coco Guzmán (2022), montaje de mural en Bolonia con  
CHEAP 246  
Archivo personal

Figura 26. Coco Guzmán (2012), *Sirena Bigotuda* 253  
Archivo personal

Figura 27. Coco Guzmán (2012), *Monja Meona* 253  
Archivo personal

Figura 28. Coco Guzmán (2014), *Genderpoo en Artivistic Montreal* 253  
Archivo personal

Figura 29. Coco Guzmán (2019), *Ver o No Ver* 255  
Archivo personal

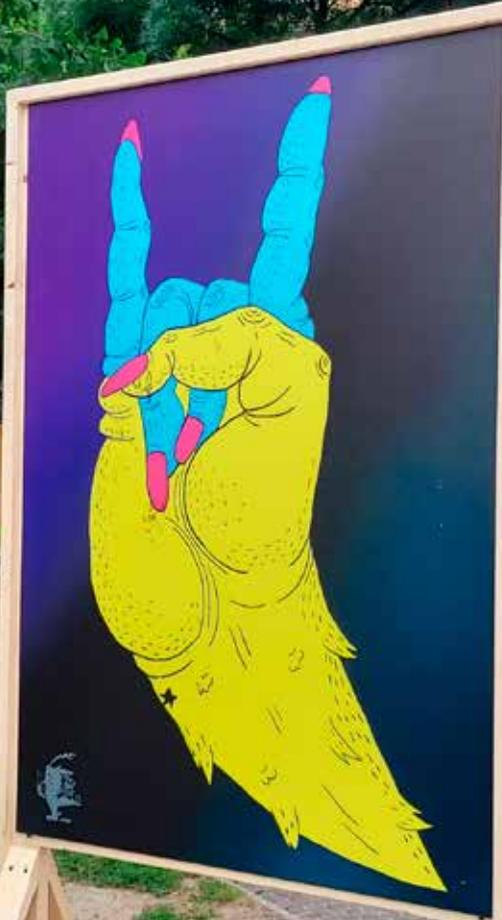
Figura 30. Coco Guzmán (2019), *Ver o No Ver* 255  
Archivo personal

Figura 31. Coco Guzmán (2019), *A Hole so Big it Became the Sky* 257  
Archivo personal

- Figura 32. Coco Guzmán (2019), *A Hole so Big it Became the Sky* 257  
Archivo personal
- Figura 33. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans* 260  
Archivo personal
- Figura 34. Coco Guzmán (2023), interior de caravana 262  
Archivo personal
- Figura 35. Coco Guzmán (2023), taller en *Campamento Trans* 262  
Archivo personal
- Figura 36. Coco Guzmán (2019), sirena en *Ver o No Ver* 271  
Archivo personal
- Figura 37. Coco Guzmán (2019), sirena en *A Hole so Big it Became the Sky* 271  
Archivo personal
- Figura 38. Coco Guzmán (2022), sirena en *Mitología Trans* 272  
Archivo personal
- Figura 39. Coco Guzmán (2022), sirena en *Sirena de Ciudad* 272
- Figura 40. Coco Guzmán (2022), palimpsesto de trampantojo, pintura de e1000 y *El Sueño de Frankenstein* 279
- Figura 41. Coco Guzmán (2022), detalle *El Sueño de Frankenstein* 279  
Archivo personal
- Figura 42. Coco Guzmán (2021), papel para *Calzonxs sin Dueño* 283  
Archivo personal

- Figura 43. Coco Guzmán (2019) *A Hole so Big it Became the Sky* 293  
 Archivo personal
- Figura 44. Coco Guzmán (2020), *Órganos* 295  
 Archivo personal
- Figura 45. Coco Guzmán (2020), detalle de *Órganos* 295  
 Archivo personal
- Figura 46. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans* 298  
 Archivo personal
- Figura 47. Coco Guzmán (2023), *In Situ* 198  
 Archivo personal
- Figura 48. Coco Guzmán (2019), *Ver o No Ver* 302  
 Archivo personal
- Figura 49. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans* 311  
 Archivo personal
- Figura 50. Coco Guzmán (2023), *Campamento Trans* 316  
 Archivo personal
- Figura 51. Coco Guzmán (2019), *A Hole so Big it Became the Sky* 316  
 Archivo personal
- Figura 52. Coco Guzmán (2017), *The Demonstration* 322  
 Archivo personal
- Figura 53. Coco Guzmán (2022), calzón con testosterona de la serie  
*Calzonxs sin Dueño* 324  
 Archivo personal





TRANJ